

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

ANDRÉ CESARI BATISTA DE LIMA

“AH! SEU GARÇOM VAI COM JEITINHO, PEDE OUTRO CHORINHO SEM SAIR  
DO TOM”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES SOCIAIS NA MÚSICA A PARTIR DA  
TRAJETÓRIA DO PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI

NITERÓI  
2020



ANDRÉ CESARI BATISTA DE LIMA

“AH! SEU GARÇOM VAI COM JEITINHO, PEDE OUTRO CHORINHO SEM SAIR DO TOM”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES SOCIAIS NA MÚSICA A PARTIR DA TRAJETÓRIA DO PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Bay Frydberg

Niterói

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L732a Lima, André Cesari Batista de  
AH! SEU GARÇOM VAI COM JEITINHO, PEDE OUTRO CHORINHO SEM  
SAIR DO TOM : UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES SOCIAIS NA MÚSICA A  
PARTIR DA TRAJETÓRIA DO PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE  
ACARI / André Cesari Batista de Lima ; Marina Bay Frydberg,  
orientadora. Niterói, 2020.  
126 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2020.m.13182795775>

1. Cultura. 2. Música. 3. Projetos Sociais. 4. Acari. 5.  
Produção intelectual. I. Frydberg, Marina Bay, orientadora.  
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e  
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

ANDRÉ CESARI BATISTA DE LIMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Marina Bay Frydberg – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof. Dra. Luciana Pires de Sá Requião  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Prof. Dra. Patrícia Lânes Araujo de Souza  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais Maria de Fátima Batista Santos e João Batista de Lima (em memória), aos meus irmãos João Batista Júnior e Cristiane Batista Santos e as minhas sobrinhas queridas Manuela, Rafaela e Gabriele.

Aos meus queridos ex-alunos e amigos que fizeram parte da Orquestra Jovem: Luiz Gustavo, Edison Marques, Maria de Lourdes, André Taborda, Luciana Gomes, Valdeir Gabriel, Gabriela Cristina, Felipe Henrique, Isac Ferreira, Jonas Alencar e Vinícius Pinheiro. Obrigado pela oportunidade de passar o que eu aprendi para todos vocês e também por me ensinarem, no qual eu tenho imensa felicidade em ter feito parte do grupo e pela amizade que foi construída ao longo dos anos. Também aos alunos que fizeram parte da história do grupo: Ana Carolina, Amanda Freire, Mayara Nonemache, Priscila Gomes, Gabriel Viana, João Matheus, Matheus Gomes, Jéssica Sarah, Gabriel Emídio, Almir Jorge e Rafael Alves.

Agradeço a todos que conheci no Centro de Ópera Popular de Acari, pelas amizades que eu fiz enquanto estive inserido no projeto e por todos que contribuíram para a construção deste trabalho. Ao meu amigo e grande parceiro de música Sérgio Nogueira, aos ex-integrantes do grupo AcariOcamerata, onde vivi diversos momentos felizes na música.

Aos amigos que conheci na faculdade durante a graduação: Pedro Henrique e Bruna Freire, obrigado por fazerem parte da minha vida e acompanharem e me incentivarem durante esse processo.

À Angelina Accetta Rojas, uma pessoa muito especial e generosa, com seu olhar sensível, sendo mais que uma chefe, uma pessoa que inspira a todos nós. Aprendi e sigo aprendendo muito ao seu lado.

Ao Rodrigo Monteiro, muito obrigado pela sua amizade e ajuda durante esse processo.

Aos meus grandes amigos Franciany Rodrigues e Erick Andrade, que a nossa amizade siga sempre nessa grande parceria que construímos nesses anos, com grandes encontros que a vida proporciona.

À minha amiga Mylena França, continue sendo sempre essa pessoa alegre que você é.

Aos amigos que conheci no Unilasalle, em especial à Luiza Gould, onde fizemos o processo seletivo para o Mestrado juntos, eu no PPCULT e ela no PPGMC. Durante a nossa trajetória apoiamos e desabafamos muitas vezes um com outro e assim seguimos em frente até a conclusão dessa jornada. Além disso, uma pessoa generosa e sensível, com suas palavras sempre nos inspirando e encantando.

Aos amigos e pessoas incríveis do Setor de Ação Comunitária e Pastoral do Unilasalle: Antonio Lucena, Gabriel Pequeno e Lívia Ribeiro. Ao Rômulo Matos e a Ana Flávia. Obrigado pela amizade e por poder compartilhar e ajudar sempre nas ações realizadas por vocês.

Um agradecimento especial para a Lara Bernardo, uma amiga que conheci em 2018. Uma pessoa determinada e forte. Juntos resolvemos procurar lugares para morar em Niterói e assim ficar mais perto do trabalho e dos estudos, foi quando nasceu a Milano, “o melhor lugar para se morar em Niterói”. Minha segunda casa e família, onde conheci e moro com pessoas incríveis. Agradeço ao Samuel Brum e a Natalia Elias por fazerem parte dessa história e também ao Jean Trindade e ao Lucas Bernardo.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades. A incrível turma de 2018 do PPCULT, fazer essa jornada com vocês foi incrível, sempre nos apoiamos nessa caminhada e chegamos até aqui, obrigado a todos vocês.

Às professoras Luciana Requião e Patrícia Lânes por terem aceitado o convite de participarem desta banca, ajudando a contribuir para esta pesquisa.

E, por fim, um agradecimento especial a minha querida orientadora Marina Frydberg. Tenho a honra e alegria de poder acompanhá-la como aluno desde a sua primeira turma na graduação no curso de Produção Cultural. Tive o privilégio de ter sido seu bolsista de monitoria e de pesquisa, onde pude aprender muito ao seu lado. Fui seu orientando durante a graduação e também agora no mestrado. Muito obrigado por todo o carinho, atenção e paciência ao longo dessa trajetória, me acompanhando durante esse processo difícil, no qual precisei reestruturar toda a pesquisa que eu vinha desenvolvendo.

## RESUMO

O presente trabalho visa discutir as relações do ensino de música, através de projetos sociais, mais precisamente do choro, usando, como objeto de análise, a história do Centro de Ópera Popular de Acari, instituição da qual eu fui aluno e professor. O projeto, surgiu no ano 2000, com o nome ABC & Arte, e foi idealizado pela professora Avamar Pantoja, dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão. A partir de 2005, mudou de nome para Centro de Ópera Popular de Acari, além da sua localização, passando para um salão próximo à escola onde o projeto começou e encerrando as suas atividades no ano de 2017. O interesse desta pesquisa se dá através das experiências percorridas por mim, tanto durante a minha trajetória no projeto quanto durante o meu período da graduação, ao passar a questionar certos discursos que parecem naturalizados mas não são, para justificar o ensino de determinados gêneros musicais. Será apresentado primeiramente, uma análise do processo histórico do choro, compreendendo as relações sociais e culturais deste gênero. Posteriormente será apresentado o projeto Uma análise dos patrocinadores e responsabilidade social e os processos de profissionalização desses alunos participantes. Por último, uma discussão sobre cultura como forma de salvação ou resistência, compreendendo uma análise territorial de inserção do projeto e também os debates sobre Terceiro Setor e ONGs.

**Palavras-chaves:** Projeto social; Música; Relações Sociais.

## **ABSTRACT**

The present work aims to discuss the relations of music teaching, through social projects, more precisely choro, using, as an object of analysis, the history of the Centro de Ópera Popular de Acari, an institution of which I was a student and teacher. The project, appeared in the year 2000, with the name ABC & Arte, and was conceived by professor Avamar Pantoja, inside the Municipal School Alexandre de Gusmão. As of 2005, it changed its name to Centro de Ópera Popular de Acari, in addition to its location, moving to a hall near the school where the project started and ending its activities in 2017. The interest of this research is given through experiences covered by me, both during my trajectory in the project and during my undergraduate period, when I started to question certain speeches that seem naturalized but are not, to justify the teaching of certain musical genres. First, an analysis of the historical process of crying will be presented, understanding the social and cultural relations of this genre. Later, the project An analysis of the sponsors and social responsibility and the professionalization processes of these participating students will be presented. Finally, a discussion on culture as a form of salvation or resistance, comprising a territorial analysis of the project's insertion and also the debates on the Third Sector and NGOs.

**Keywords:** Social project; Music; Social relationships.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES:**

Figura 1: Última apresentação do Centro de Ópera Popular de Acari no ano de 2017, na Arena Carioca Jovelina Pérola Negra.

Figura 2: Apresentação dos alunos do projeto ABC & Arte para os estudantes da Escola Municipal Alexandre de Gusmão no ano de 2003.

Figura 3: Mapa com a localização do Centro de Ópera Popular de Acari e a demarcação dos bairros Acari e Parque Colúmbia.

Figura 4: Oficina de percussão no ano de 2017.

Figura 5: Oficina de violino no ano de 2014.

Figura 6: Apresentação dos alunos na Arena Carioca Jovelina Pérola Negra no ano de 2017.

Figura 7: Grupo AcariOcamerata durante a apresentação no MIMO 2005.

Figura 8: Grupo AcariOcamerata e o músico Egberto Gismonti após a apresentação no projeto Música nas Estrelas no ano de 2006.

Figura 9: Capa do CD da AcariOcamerata.

Figura 10: Grupo AcariOcamerata com os músicos: Ana de Oliveira, Toninho Carrasqueira, David Chew, Davi Ganc e Mário Sève no estúdio da Rádio MEC durante a gravação do CD do grupo.

Figura 11: Apresentação do grupo na França no ano de 2008.

Figura 12: Apresentação da Orquestra Jovem no Festival Villa-Lobos em 2011.

Figura 13: Apresentação da Orquestra Jovem na inauguração do Rio Media Center no ano de 2016.

Figura 14: Última apresentação realizada pela Orquestra Jovem no ano de 2017.

Figura 15: Ensaio geral das alunas da oficina de balé no ano de 2012.

Figura 16: Realização de oficina para crianças na Casa de Leitura no ano de 2011.

Figura 17: Aulas de fotografia no ano de 2014.

Figura 18: Aulas de artesanato no ano de 2013.

Figura 19: Aula de teatro no ano de 2016.

Figura 20: Diretora do Centro de Ópera Popular de Acari Avamar Pantoja na entrega do Prêmio Cultura 10 no ano de 2006.

Figura 21: Sarau musical para as escolas do bairro no ano de 2013.

Figura 22: Alunos, professores e equipe do Centro de Ópera após a apresentação da ópera O Diletaute na Escola de Música da UFRJ, no ano de 2014.

Figura 23: Apresentação na estação Carioca do metrô no ano de 2015, como pedido do patrocinador do Centro de Ópera.

Figura 24: O aluno Jonas Alencar durante apresentação no ano de 2017.

Figura 25: Alunos do Centro de Ópera após a apresentação no Festival Villa-Lobos no ano de 2011.

Figura 26: Apresentação em evento realizado pelo Instituto Oscar Clark no ano de 2011.

Figura 27: Apresentação da Orquestra Jovem na Câmara Municipal de Vereadores de Duque de Caxias no ano de 2011 no evento Crack Não! O barato é viver.

Figura 28: A diretora Avamar Pantoja ao lado do ex-prefeito da cidade do Rio de Janeiro Eduardo Paes no ano de 2009.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS:**

UFF – Universidade Federal Fluminense

PPCULT – Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades

IDH – Índice de Desenvolvimento Humano

COPA – Centro de Ópera Popular de Acari

ONG – Organização Não Governamental

ISS – Imposto Sobre Serviço

ADCE - Associação de Dirigentes Cristãos de Empresas

FIDES - Fundação Instituto de Desenvolvimento Empresarial e Social

IBASE - Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas

GIFE - Grupo de Institutos Fundações e Empresas

MEI – Microempreendedor Individual

RPA – Recibo de Pagamento Autônomo

CLT - Consolidação das Leis do Trabalho

THE – Teste de Habilidade Específica

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	14
<b>Capítulo 1 – “NAQUELA NOITE EU CANTEI, CHORINHOS E CANÇÕES, COM FLAUTA, CAVAQUINHO E VIOLÕES”: O CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI E A MÚSICA</b> .....	24
1.1 - “Naquela mesa, ele contava histórias que, hoje, na memória, eu guardo e sei de cor”: o processo de construção do choro como prática social .....	27
1.2 – “E os meus olhos ficam sorrindo, E pelas ruas vão te seguindo, Mas mesmo assim foges de mim”: As oficinas de música do projeto .....	33
1.3 – “E incluir neste chorinho, Entre beijos e carinhos, Pedacinhos lá do céu”: Os grupos artísticos do projeto .....	38
1.3.1 - “A incerteza de um amor, Que mais me faz penar em esperar, Em conduzir-te um dia, Ao pé do altar”: O grupo AcariOcamerata .....	39
1.3.2 – “Vai, minha tristeza, E diz a ela que sem ela não pode ser”: a Orquestra Jovem do Centro de Ópera Popular de Acari .....	47
<b>CAPÍTULO 2 – “TERÇANDO FLAUTA E CAVAQUINHO, MEU CHORINHO SE DESATA, TIRANDO A CANÇÃO DO VIOLÃO”: A GESTÃO E O FINANCIAMENTO DO PROJETO</b> .....	52
2.1 – “Essa saudade que vai comigo, E até parece aquela prece, Que sai só do coração”: A organização e a gestão do projeto .....	52
2.2 – “A incerteza de um amor, Que mais me faz penar em esperar, Em conduzir-te um dia, Ao pé do altar”: Patrocinadores, Responsabilidade Social e Políticas de Cultura .....	73
2.3 – “Não esqueça o pandeiro, Que é pra incrementar, O regional brasileiro”: Os processos de profissionalização em um projeto social .....	83

<b>CAPÍTULO 3 – “DESAFIANDO NOTAS NUM DUELO DE BAMBAS, NUM CHORO DE QUINTAL, OU NUMA RODA-DE-SAMBA, MANDA PRA MIM, O SETE-CORDAS, O BUMBO E O TAMBORIM”:</b> UMA ANÁLISE SOBRE CULTURA, TERRITÓRIO E TERCEIRO SETOR NO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI .....	91
3.1 - “E havia para as grandes confissões dos corações, Os tangos de Ernesto Nazareth”: Resistência ou salvação? Uma análise do conceito de cultura em torno de projetos sociais .....	91
3.2 – “Improvizando nesse samba-choro, Vou aprendendo assim a envolver”: Acari ou Parque Colúmbia? As relações territoriais em torno do Centro de Ópera .....	100
3.3 – “Um cavaquinho, uma flauta e um violão, Uma seresta embalando o coração”: O Terceiro Setor e as ONGs .....	106
<b>Considerações Finais</b> .....	119
<b>Referências</b> .....	123

## Introdução

9 de dezembro de 2017, sábado, meio-dia, chegou o dia da apresentação de final de ano do projeto. Para o espetáculo, além das oficinas de música, também foi planejado uma apresentação dos alunos do curso de teatro com a Orquestra Jovem do Centro de Ópera Popular de Acari e alguns músicos mais avançados da oficina de violão. Chego ao projeto com certa pressa devido à demora do ônibus em passar, pois, esse é um dos grandes problemas que o bairro tem, o transporte público. Cumprimento alguns alunos, as secretárias, a diretora do Centro de Ópera e os professores que já se encontram no espaço. A maioria dos alunos já estavam no local esperando o ônibus para a apresentação, ainda faltam chegar mais algumas pessoas, enquanto isso, a separação do material está sendo feita. Alguns alunos conversam entre si. A apresentação contará com cerca de 60 alunos. Devido a um erro de organização da Arena Carioca Jovelina Pérola Negra, espaço que acontecerá o evento, foi necessário adiar um pouco a saída do projeto. Alunos das oficinas de percussão, violão, violino, contrabaixo elétrico, cavaquinho, teatro e da Orquestra Jovem se preparam para o encerramento das atividades do Centro de Ópera Popular de Acari do ano de 2017. Havia um clima de incerteza, pois a continuidade do projeto para o ano de 2018 não estava certa, devido à falta de patrocínios para as atividades que o projeto ensinava.

Antes da saída para a apresentação um círculo se forma e acontece uma breve conversa e uma oração com os alunos antes de nos dirigirmos ao ônibus. As palavras de agradecimento da diretora do Centro de Ópera, Avamar Pantoja, aos alunos foram de muita emoção pelo empenho e a dedicação durante o ano, pois esta seria provavelmente a última apresentação do projeto que ela criou no ano 2000 na escola da qual era a gestora. O ônibus chega, carregamos o material e aos poucos os alunos vão entrando para que possamos sair e ir em direção ao local da apresentação. Ao chegar, descarregamos e levamos o material para dentro do espaço, os alunos vão entrando e se ajeitando entre as cadeiras, pois, daqui a pouco começa a passagem de som para a apresentação. Após a passagem de som, o professor de teatro permanece arrumando a iluminação para o espetáculo, enquanto isso, os alunos conversam entre si e esperam até o momento da apresentação.

A primeira apresentação será da Orquestra Jovem, com alguns alunos da oficina de violão e o grupo de teatro do projeto com a apresentação de uma peça.

Uma certa tensão está no ar, já que não houve tempo hábil para a realização de ensaios antes do espetáculo e apenas através do roteiro com as indicações sobre o momento que a parte da música deverá tocar foi repassada para mim, como professor responsável da Orquestra, coordenasse as deixas para a entrada do grupo musical. Começa a apresentação, apesar do nervosismo tudo deu certo. Com o fim da peça iniciam-se as demais exibições. Aos poucos os alunos das oficinas de percussão, violino, violão, baixo e cavaquinho se apresentam e por fim, acontecerá a última atuação da Orquestra Jovem. As músicas selecionadas foram: Escovado de Ernesto Nazareth, Lamentos de Pixinguinha, Vibrações e Santa Morena de Jacob do Bandolim.

Chegou a hora, apresentação iniciada, um misto de sentimentos se passa: alegria, tristeza, nostalgia, emoção. Uma história que se iniciou com as aulas de cavaquinho com nove anos de idade e que estava se encerrando ali, como professor no ano de 2017. Final da apresentação, aplausos e agradecimentos, hora de desmontar o material, levar para o ônibus que estava esperando para retornar ao projeto. Chegando à sede instrumentos descarregados, me despeço de todos e vou caminhando até o ponto para esperar o ônibus para retornar para casa depois de 17 anos de história.



Figura 1: Última apresentação do Centro de Ópera Popular de Acari no ano de 2017, na Arena Carioca Jovelina Pérola Negra.

A narrativa acima, apresenta um pouco da minha história com o Centro de Ópera Popular de Acari, onde fui aluno e professor do projeto. Seja dando aula ou aprendendo, estive inserido durante os 17 anos de existência da instituição.

Nesta introdução, trago um pouco da minha trajetória como aluno, músico e professor no Centro de Ópera Popular de Acari, apresentando desde o meu início como um dos primeiros alunos do projeto, passando pelo processo de criação e profissionalização do grupo AcariOcamerata e das primeiras experiências como professor, até o encerramento das atividades do projeto. Meu início na música ocorreu logo no início do projeto, no ano 2000, quando eu era aluno da Escola Municipal Alexandre de Gusmão e tinha 9 anos de idade. Nessa época, a diretora desse colégio, idealizou a criação de um projeto com oficinas de música, dança e teatro e assim surgiu o projeto ABC & Arte. Logo no início, apenas os alunos que estudavam na própria escola podiam se matricular – algo que pouco tempo depois começou a ser

aberto a toda a comunidade do bairro Parque Colúmbia e adjacências – e então, resolvi me inscrever na aula de cavaquinho.

Quando comecei a aprender cavaquinho, o meu interesse em estudar música era apenas o de poder aprender um instrumento musical, não pensava em um dia dar aulas ou tocar, considerando que comecei muito jovem as aulas de cavaquinho. Conforme fui desenvolvendo o meu aprendizado no instrumento e também por ter como características mais solistas (fazer as melodias das músicas) do que harmônicas (tocar as cifras), o meu professor Caio Cezar, na época me sugeriu trocar o cavaquinho pelo bandolim, no qual eu aceitei.

O primeiro choro que aprendi foi o Carinhoso, ainda no cavaquinho. Em 2003 comecei a aprender bandolim e me especializar na linguagem do choro e conforme as oficinas do projeto iam se desenvolvendo foi montado um grupo com os alunos de mais destaque. Foi então que surgiu o grupo AcariOcamerata, grupo formado em 2004, que em um primeiro momento tinha como proposta trabalhar com composições mais voltadas ao choro, com um repertório de Pixinguinha e Ernesto Nazareth. Porém, a partir de um convite da produtora Lu Araújo para a participação na segunda edição da Mostra Internacional de Música em Olinda (MIMO), a trajetória do grupo mudou. Uma mescla com compositores eruditos e populares começou a ser feita, passando a trabalhar com autores como Villa-Lobos, Guerra Peixe, Radamés Gnattali e Jacob do Bandolim por exemplo. A partir de então a AcariOcamerata passou a fazer apresentações em Festivais de Música, como o Rio Cello Encounter, o projeto Música nas Estrelas, o Festival Internacional de Harpas e em salas de concerto do Brasil, como a Sala Cecília Meireles e o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Figura 2: Apresentação dos alunos do projeto ABC & Arte para os estudantes da Escola Municipal Alexandre de Gusmão no ano de 2003.

No ano de 2007 o grupo gravou o seu primeiro CD pelo Selo Rádio MEC e também nesse mesmo ano, a partir do patrocínio da empresa Oi, virei professor do Centro de Ópera, junto com os demais integrantes da AcariOcamerata. Dando continuidade a minha formação como bandolinista, passei a fazer aulas com o bandolinista Afonso Machado no Centro de Referência da Música, localizado na Usina, onde permaneci até 2008.

Ainda em 2008, aconteceu o lançamento do CD do grupo AcariOcamerata, que duas indicações no Prêmio Tim de Música<sup>1</sup>, nas categorias Melhor Grupo Instrumental e Revelação. Neste mesmo ano aconteceu a primeira e única viagem internacional do grupo em uma apresentação na França e também fomos selecionados como um dos 10 melhores CDs do ano de 2008 pelo jornal o Globo, sendo o único de música instrumental.

O ano de 2009 teve muitas mudanças, uma delas foi o fim da AcariOcamerata, devido a problemas com o diretor artístico do grupo. Alguns dos ex-integrantes do

---

<sup>1</sup> Atualmente com o nome de Prêmio da Música Brasileira, trata-se de uma premiação da música brasileira, idealizada em 1987 por José Maurício Machline. A premiação era conhecida pelos nomes de seus patrocinadores, como Prêmio Sharp (1988 até 1998), Prêmio Caras (2002), Prêmio TIM de Música (2003 até 2008) e a partir de 2009, ganha o nome definitivo de Prêmio da Música Brasileira.

conjunto se reuniram e montaram Camerata Suburbana enquanto continuaram como professores do projeto. Além disso, comecei a fazer aulas com o bandolinista Pedro Amorim na Escola Portátil de Música, aonde permaneci até o final de 2011. Neste mesmo ano de 2009, iniciei também, a colaborar na oficina de prática de conjunto do projeto, com novos alunos das oficinas de música e, no ano de 2010, assumi sozinho a oficina passando assim a realizar os arranjos das músicas do grupo.

No ano de 2012, ingresso no curso de graduação de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Em 2013, continuei desenvolvendo os arranjos e ensaios da Orquestra Jovem e ao mesmo tempo como discente de Produção Cultural. Já em 2014, as atividades no projeto transcorreram de forma tranquila. Ao mesmo tempo, tive na graduação a experiência em monitoria, o que começou a despertar em mim novas possibilidades de caminho a seguir, como a pesquisa acadêmica e a docência, vindo o interesse em fazer o Mestrado após concluir a graduação.

Em 2015, continuei com as minhas atividades na Orquestra Jovem. Ao mesmo tempo, a partir de uma pesquisa realizada sobre espaços de ensino de choro e samba no Rio de Janeiro e de uma visita ao Festival Nacional do Choro realizado na Praça Tiradentes, no qual, o discurso da grande maioria do público presente era sobre a questão da “boa música” surgiu o meu interesse neste tema de pesquisa.

No ano de 2016, o projeto teve uma redução em relação a verba de patrocínio recebido. Com isso, o salário de toda a equipe diminuiu em relação aos anos anteriores. Continuei desenvolvendo o trabalho com a Orquestra e realizando apresentações com a mesma. Simultaneamente, comecei a escrever o meu trabalho de conclusão de curso em Produção Cultural, tendo como tema e objeto de pesquisa a Escola de Música da Rocinha e o Centro de Ópera Popular de Acari.

No ano de 2017, continuei dando aulas no projeto, mesmo após haver novamente uma diminuição dos salários dos professores por conta de patrocínio. Pessoalmente, após terminar a graduação em Produção Cultural, comecei a pensar no projeto para a seleção de Mestrado. Os ensaios da Orquestra Jovem continuaram e penso em novas músicas para incorporar ao repertório do grupo. Fiz a seleção para o Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades e logo após saber da aprovação no programa, recebi a notícia que o projeto não possui patrocínio para o

próximo ano e que estava indo para a última apresentação, o que me fez repensar o projeto de Mestrado durante esse processo.

Desta forma, considero que a minha trajetória possui múltiplos atravessamentos: como aluno/músico/professor do projeto, além de produtor cultural e chorão. Pessoalmente, participar do projeto foi muito importante e teve uma grande influência na minha trajetória, na música e na vida, até chegar na graduação e posteriormente no mestrado, pois, fez despertar um interesse na área acadêmica, além do campo musical, uma vez que, quando ingressei na graduação eu não considerava esta possibilidade de seguir fazendo pesquisa.

O choro entrou na minha vida através do projeto e junto a isso, as experiências percorridas por mim durante o período da graduação, me fizeram passar a questionar alguns discursos que parecem naturalizados mas que não são para justificar o seu ensino. Além disso, passei a procurar entender quais são esses processos de construção de projetos sociais em áreas da cidade que são consideradas “carentes” perante a mídia, pois muitas vezes são tratadas como áreas violentas, e também, como, a partir do ensino de gêneros musicais que são reconhecidos perante o campo musical, como o choro e a música erudita, passam a ser ensinados para jovens.

Pensando nisso, o objeto de análise desta pesquisa será o Centro de Ópera Popular de Acari, projeto criado no ano 2000 e que encerrou suas atividades no ano de 2017 e no qual fui aluno e professor. A região que envolve os bairros de Acari/Parque Colúmbia, fica localizada no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro em uma área onde há uma concentração de comunidades e favelas, sendo um dos grandes marcos da região a chacina de jovens ocorrida no ano de 1990<sup>2</sup>. Porém, ao mesmo tempo em que o território carrega essa carga de repressão, também há uma extensa diversidade de manifestações culturais.

Acari tem sua história marcada pela chacina de jovens ocorrida em 1990 e, por um longo histórico de violência armada. No entanto, o Complexo de Acari é um território caracterizado por grande diversidade de manifestações culturais, onde atuam inúmeros grupos culturais e que são invisíveis para o poder público e para a mídia corporativa (FACINA, 2013, p. 87).

---

<sup>2</sup> A Chacina de Acari aconteceu no dia 26 de julho de 1990, quando onze jovens, moradores da favela do Acari no Rio de Janeiro, foram assassinados após serem sequestrados de um sítio em Suruí, no município de Magé, por um grupo que se identificava como sendo policiais.

O foco principal de atendimento do Centro de Ópera era no ensino de jovens, apesar de atenderem o público de todas as idades. A partir dessa percepção, a criação desses projetos visa a ocupação do tempo desses indivíduos para que assim possam desenvolver uma atividade artística e não entrem para o mundo do crime.

Como objetivos dessa pesquisa está em entender como o ensino de música em um projeto social localizado no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, cria uma visão de pertencimento aos seus frequentadores. Entendo assim, que há uma relação na questão de um capital cultural e social (BOURDIEU, 1989) que passa pelo ensino de um gênero musical já legitimado - o choro - ao longo desses anos. Diante disto, compreendo para esta pesquisa a influência do aprendizado desse estilo e as estruturas que as hierarquizações de certos estilos são pensadas para a sua prática.

Alguns fatores serão analisados para compreender essa inserção de projetos sociais em regiões periféricas da cidade. A sua localização, já que o Centro de Ópera se encontra em uma região com um dos piores Índices de Desenvolvimento Humano do município. O ensino de um gênero musical como o choro, considerado como uma “boa música”. E, entender o uso da cultura entra como um recurso, ou seja, um meio para a “salvação” de quem frequenta esses projetos.

Roberto da Matta (1974), considera que o ofício do etnólogo é tornar o exótico familiar, ou, o inverso, tornar o familiar exótico. Ao experimentar concretamente suas primeiras idas a campo, o pesquisador se atém a descoberta dos fenômenos do estranhamento ao familiar e ao conhecido.

Gilberto Velho (2013), também reflete sobre esse papel, o autor considera que:

O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar mas não é necessariamente conhecido, e o que não vemos e encontramos pode ser exótico mas, até certo ponto, conhecido. No entanto, estamos sempre pressupondo familiaridades e exotismos como fontes de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente. (VELHO, 2013, p. 72)

A metodologia desse trabalho se baseou em três pontos. O primeiro, um levantamento teórico de fontes que embasassem essa pesquisa e a sua relevância. O segundo ponto focou na análise de reportagens e vídeos que ao longo dos 17 anos de existência do projeto, saíram na mídia e como seus discursos também ajudaram a cancelar a importância do trabalho desenvolvido. O terceiro e último ponto focou em

entrevistas com alguns ex-alunos e ex-professores do Centro de Ópera e também com a ex-diretora do projeto.

Essa conversa com a fundadora e ex-diretora do projeto a professora Avamar Pantoja, foi realizada durante o ano de 2015, época em que o projeto ainda estava em funcionamento e fez parte de uma primeira pesquisa do qual eu fazia parte, sobre o levantamento de espaços de aprendizagem do samba e do choro da cidade do Rio de Janeiro.

A escolha pela utilização dessa entrevista e a não a realização de uma outra com a gestora se deu por alguns motivos. O primeiro foi a pandemia, e o outro fator, foi de poder analisar o discurso da diretora durante o funcionamento do projeto, para assim, compreender como a fala da mesma reverberava perante as oficinas e assim, entender a partir desses apontamentos as influências para o Centro de Ópera no desenvolvimento da pesquisa.

Para mim, durante esse processo de construção da pesquisa desde a época da graduação, a minha trajetória entre o ser músico e virar pesquisador é um percurso de compreender a estranhar o que era para mim familiar (música) e naturalizado (projeto social), pela minha formação como aluno e professor do Centro de Ópera Popular de Acari.

Como estrutura da dissertação, no primeiro capítulo farei uma análise do projeto Centro de Ópera Popular de Acari na área da música e também um processo histórico sobre o choro enquanto gênero musical e a sua prática social. Para isso, apresentarei primeiramente uma breve introdução do projeto e de sua localização, para posteriormente aprofundar mais nos outros tópicos desta parte.

Com relação ao movimento de desenvolvimento da história do choro, buscarei compreender o quanto sua trajetória foi se transformando ao longo dos anos até que passa a ser considerada uma “boa música” e ensinada em projetos sociais. Posteriormente, através de um olhar retrospectivo, apresentarei as oficinas na área de música do projeto, compreendendo esses processos de ensino do Centro de Ópera e também as minhas influências enquanto professor na instituição. Para finalizar, discorrerei sobre a trajetória dos grupos AcariOcamerata e Orquestra Jovem, mostrando desde a sua criação, as apresentações realizadas até o encerramento de ambos.

Durante o segundo capítulo, o foco de análise está na gestão do projeto. Mostrando num primeiro momento as oficinas e parcerias que o Centro de Ópera teve ao longo dos anos, um apontamento sobre os conceitos de gestão cultural e também o público-alvo de atendimento do projeto e o seu alcance. Em seguida, um levantamento sobre os patrocinadores do COPA, relacionado a uma responsabilidade social e também o retorno que as empresas recebem em apoiar projetos, entendendo também as políticas de incentivo a projetos na área da cultura e os agentes que atuam nesse meio. Mais adiante tratarei das formas de remuneração tanto do projeto, quanto num contexto de profissionais na área da cultura e também a atuação do Centro de Ópera no incentivo a profissionalização de seus alunos no campo das artes.

No último capítulo, a discussão central será na construção de projetos sociais e seus discursos. A partir de uma análise sobre o conceito de cultura, trazendo as suas múltiplas visões, buscarei entender como projetos sociais, como no caso do Centro de Ópera Popular de Acari, vão se pautar em uma visão salvacionista para a construção dessas instituições. Logo após, a discussão se pautará nas ideias de território e territorialidade e como isso se aplica no projeto. Encerrando o capítulo, por uma discussão sobre as ONGs e Terceiro Setor, para a construção de projetos sociais.

## 1 - “NAQUELA NOITE EU CANTEI, CHORINHOS E CANÇÕES, COM FLAUTA, CAVAQUINHO E VIOLÕES”: O CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI E A MÚSICA

Neste primeiro capítulo, abordarei a história do Centro de Ópera Popular de Acari e a sua relação com a música. O projeto, iniciou as suas atividades no ano 2000 e encerrou-as em 2017. Irei realizar aqui uma breve apresentação da sua trajetória, os cursos que o projeto oferecia na área de música, uma análise do choro como gênero musical e prática social, pois esse era o ritmo ensinado aos alunos, além de uma apresentação dos dois grupos artísticos na área de música: a AcariOcamerata e a Orquestra Jovem.

No início dos anos 2000, surgiu, na Escola Municipal Alexandre de Gusmão, no bairro Parque Colúmbia, cidade do Rio de Janeiro, o projeto ABC & Arte. Ele foi idealizado pela diretora do colégio, a professora Avamar Pantoja, com oficinas na área de música, – com aulas de cavaquinho, violão, flauta doce, teclado, percussão e canto – dança e teatro.

Logo no seu início, as aulas aconteciam aos sábados, pelo fato do projeto acontecer dentro de uma escola municipal e utilizar as instalações da mesma. Primeiramente, teve como foco o atendimento aos alunos do próprio colégio, porém, devido a uma demanda de procura de pessoas de fora, as aulas passaram a ser abertas a todos e com o atendimento de todas as idades. Até o ano de 2005, o projeto funcionou dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, porém, com o aumento do número de alunos e da demanda da região, houve uma mudança de sede para um salão alugado para a realização das oficinas, foi quando também ocorreu a troca de nome passando a se chamar Centro de Ópera Popular de Acari.

Em entrevista realizada com a diretora do projeto Avamar Pantoja, no ano de 2015, ao perguntar sobre o histórico e sobre como o projeto surgiu, ela diz que:

O projeto o Centro de Ópera Popular de Acari surgiu no ano 2000 lá na escola Alexandre de Gusmão onde eu era diretora e a gente pensou em fazer um projeto político pedagógico mais adequado para as classes populares. A forma de estar atraindo esses jovens na época era *utilizar a música como esse resgate da humanidade*, dos valores que a gente achava muito interessante. Só que o projeto foi crescendo, pulou os muros, né, ultrapassou os muros da escola e nós crescemos. Depois, em 2005, viemos para um espaço aonde ele está instalado, um dos principais espaços né, porque hoje nós temos 3 espaços. Aqui está instalado até hoje, cresceu muito né, tanto em qualidade quanto em quantidade de pessoas que participam. Nós hoje somos um projeto da comunidade, gratuito, aberto para pessoas de

diferentes idades, sem nenhum tipo de exclusão de credo, raça, cor né, nenhum tipo de exclusão. *A intenção nossa é tá colocando a garotada aí tanto pra utilizar o tempo ocioso né*, para que eles apliquem melhor esse tempo, como desenvolver esses dons que infelizmente o poder público não oferece nenhuma outra forma. É muito difícil para as pessoas oriundas das classes populares estarem conseguindo aulas gratuitas e aulas mais baratas e acessíveis para sua condição financeira. (Informação verbal).<sup>3</sup>

### **Avamar Pantoja – diretora**

Considerando a fala acima, podemos fazer alguns apontamentos e análises que desenvolverei ao longo desta pesquisa, como por exemplo: o que seria um projeto acessível a classes populares? Por que pensar em um resgate da humanidade? E também qual o motivo de pensar em uma ocupação do tempo ocioso de jovens nesses territórios periféricos?

Como ex-aluno e ex-professor, meu foco principal de análise será nas oficinas da área de música. Esse foco se dá por ter sido parte da minha formação no projeto, considerando também que eu estava inserido nesse ambiente, então pretendo compreender a relação do ensino musical no projeto, procurando trazer um pouco da trajetória do choro, como uma prática social, analisando como, ao longo de sua trajetória, passa a ganhar uma certa legitimação ao longo dos anos e a alcançar novos espaços em termos de circulação e fruição. Além disso, pensar quais os motivos de ensinar música para jovens e analisar como esses discursos, como o citado acima, são vistos e qual seria a forma de mediar esses processos.

Para Kleber (2006):

A abordagem de cunho socioeducacional, envolvendo as práticas musicais e o processo pedagógico-musical, pressupõe a interpretação e análise dos diferentes contextos do mundo social, intrínsecos e idiossincráticos dos atores sociais. A compreensão das práticas musicais, enquanto articulações socioculturais permeadas de formas e conteúdos simbólicos, se refletem no fluxo e refluxo da organização social e no modo de ser dos respectivos grupos. Trata-se, portanto, da construção e reconstrução das identidades sociais e culturais desses grupos. (KLEBER, 2006, p.31)

Além do mais, entendo também a importância de discutir a música como prática social, pois, compreendendo que não se trata apenas de uma estrutura sonora, mas também de embates, atravessamentos e disputas que um gênero musical carrega em sua história. Então, ao pensarmos na música, devemos compreendê-la como:

---

<sup>3</sup> Comunicação pessoal ao autor em 24 de junho de 2015, no Centro de Ópera Popular de Acari.

Um acontecimento, como algo que existe para além de sua estrutura sonora, pois está inserida numa estrutura social que não pode de forma alguma ser desconsiderada. Quando a música é tocada ela interfere num sem número de acontecimentos. Um gravador pode captá-la, mas não dá conta de captar esse contexto no qual ela acontece e que acaba por influenciá-la. (ALVES, 2009, p. 40)

Além das disputas e das tensões dentro do campo da música, em torno da legitimação pelo qual alguns gêneros musicais passam, considero que o ensino da música em projetos sociais não está relacionado apenas a uma questão da sua aprendizagem. Existem também outros fatores que estão entrelaçados, como a questão cultural e social desses territórios. Entendo, assim, que há uma relação na questão de um capital cultural e social (BOURDIEU, 1989) que passa pelo ensino de um gênero musical já legitimado - o choro - ao longo desses anos.

Em questões territoriais, o projeto ficava localizado na região do Parque Colúmbia, subúrbio do Rio de Janeiro e não em Acari, como traz o nome do projeto. Apesar de já ser conhecido por esse nome, o bairro só passou a ser designada como tal no ano de 1999, a partir da Lei nº 2.787 de 23 de abril de 1999, como parte de uma subdivisão do bairro da Pavuna. No mapa apresentado abaixo, podemos ver a localização dos bairros Acari e Parque Colúmbia, além da posição no qual o Centro de Ópera Popular de Acari funcionava. Podemos ver também como os dois bairros são vizinhos e bem próximos, além de o IDH de ambos serem aferidos juntos. Então qual seria o motivo do nome do projeto ser Centro de Ópera Popular de Acari e não Parque Colúmbia?

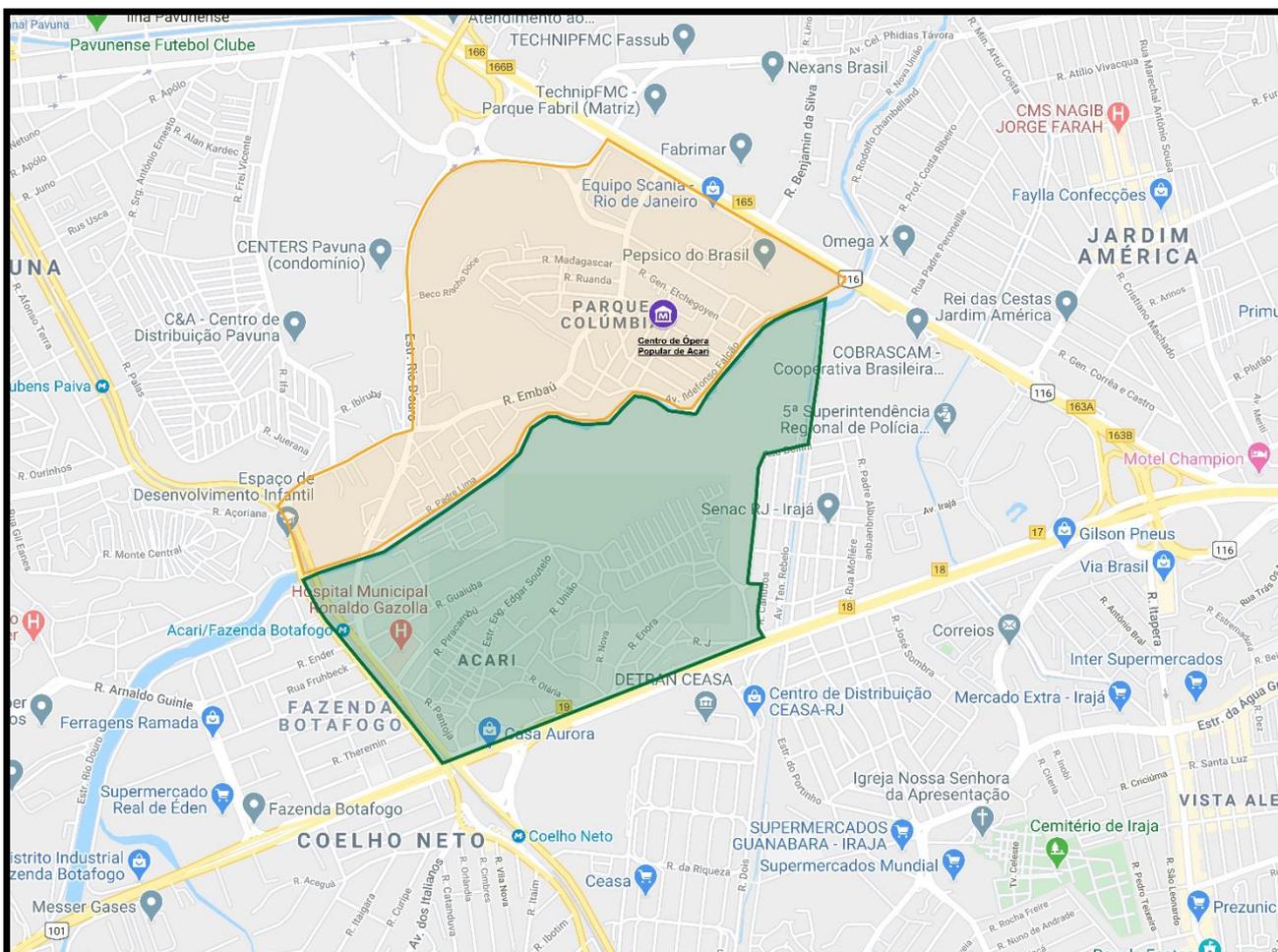


Figura 3: Mapa com a localização do Centro de Ópera Popular de Acari e a demarcação dos bairros Acari e Parque Colúmbia.

### 1.1 - “Naquela mesa, ele contava histórias que, hoje, na memória, eu guardo e sei de cor”: o processo de construção do choro como prática social

Nesta seção, irei fazer uma abordagem sobre as origens em torno da criação do gênero choro, compreendendo os aspectos históricos, sociais e culturais. Buscarei trazer como, ao longo dos anos, o choro vai transitando por diversos lugares, e analiso como essa circulação vai influenciando para uma consolidação deste estilo enquanto música e prática cultural essencialmente brasileira.

Primeiramente, o autor Pedro Aragão (2011), aborda em sua tese de doutorado sobre o livro “O Choro” de Alexandre Gonçalves Pinto, a seguinte definição sobre gênero musical

Aquilo que identificamos usualmente como “gênero musical” seria mais propriamente definido como um feixe de discursos e ideias sobre determinadas práticas do que simplesmente por uma definição “fechada” sobre determinado discurso sonoro. (ARAGÃO, 2011, p. 150)

Para entender esse processo de prática cultural do choro, compreendo que um gênero musical representa não apenas um determinado ritmo, som, ou melodia, mas uma série de discursos, além de um processo simbólico e cultural de representação que está envolvido durante esse processo.

Kleber (2006) desenvolve o entendimento da música como prática social, a partir da leitura de Shepherd e Wicke (1997). Neste contexto teórico, essa não se estrutura por si mesma, mas é estruturada pelas pessoas, através da capacidade de se compreender e elaborar os sons do mundo material por meio de estruturas simbólicas em um certo nível de consciência. Entendendo também que a música é social, pois não está apenas sendo produzida pelo mundo material e social, mas, também, pela capacidade que possui de simbolizar o mundo externo material e social assim como está estruturado.

Analisando as origens do choro, essas encontram-se ligadas principalmente a junção de dois gêneros musicais, a polca e o lundu (DINIZ 2003, CAZES 1998). Por volta de 1845, temos, vinda da Europa, a chegada da polca ao Brasil. Num primeiro momento, esse gênero foi muito dançado nos bailes das classes mais altas do Rio de Janeiro, fazendo grande sucesso durante essa época, porém aos poucos passa a ser dançada também pelas classes mais pobres no qual passa a ser apropriada e após algum tempo serve como base para o choro.

Originária da Boêmia foi largamente tocada e aceita pelo público, tornando-se uma das danças mais populares do Rio de Janeiro. Importada pela elite foi levada primeiramente aos salões, para depois ser dançada pelas camadas pobres da sociedade, onde na sua maioria viviam negros ou descendentes destes. (MARCÍLIO, 2009, p.71)

Já o lundu, é um ritmo de origem africana à base de percussão e que circulou entre os negros desde os tempos do trabalho escravo no país.

Principal ritmo de origem africana a aportar no Brasil, o lundu, música à base de percussão, palmas e de refrões, era cultivado pelos negros desde os tempos do trabalho escravo nas lavouras de açúcar da colônia. Ao ganhar as áreas urbanas, no século XIX, tornou-se música cantada e apreciada por diversos setores da sociedade. (DINIZ, 2003, p. 17)

Deste modo, enquanto a polca é um gênero de origem europeia que circula primeiramente nos grandes salões, para depois ser incorporado também pelas classes populares; o lundu, ao contrário, é um ritmo de origem africana e compartilhado entre os escravos, que, por isso, já transitava nas classes mais baixas da população. A partir da influência da polca e do lundu, aos poucos, por volta de 1870, vão surgindo, no Brasil, os primeiros grupos de choro, que, nesta época, eram formados por flauta, violão e cavaquinho.

Com relação às origens da palavra choro, temos definições muito variadas de como se chegou a esse termo. Henrique Cazes (1998) traz uma breve discussão de alguns autores sobre a origem do termo choro na música, alguns apontam como derivado de xolo, que se tratava de um baile, que os escravos faziam nas fazendas, e, com o passar do tempo, foi mudando para xoro, até chegar a choro. Aponta também como origem os "chormeleiros", que eram uma corporação de músicos de importância no período colonial e que o povo passou a chamar qualquer tipo de formação instrumental de chormeleiros, em seguida passando a chamar apenas choro, encurtando o seu nome.

Destaca também que, para alguns autores, o choro surgiu através da noção de melancolia que era gerada através das baixarias do violão. Em seguida, aponta a sua definição, com a qual irei trabalhar, na qual propõe que: "a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que "amolecia" as polcas" (CAZES, 1998, p. 19).

Durante o século XIX, alguns músicos tiveram grande destaque para a difusão do choro enquanto gênero musical: o primeiro foi Joaquim Callado, que é considerado "o pai dos chorões" (DINIZ, 2003), por ser um dos precursores do gênero no país. Afro-brasileiro, o músico nasceu em 1848 e iniciou os estudos na música aos 8 anos de idade (CAZES, 1998).

Chiquinha Gonzaga foi a primeira musicista a tocar choro e a utilizar o piano neste gênero musical, tendo também um grande destaque no teatro onde fundou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, em 1917, uma associação para a regulação do direito autoral nessa área. Ernesto Nazareth foi um músico que atuou nas salas de cinema da época; e, Anacleto de Medeiros, pois, além de suas

composições, teve uma participação em bandas militares e civis, em que, em sua maioria, tinham o choro em seu repertório.

Em 1896, aparece uma das mais importantes agremiações musicais: a Banda do Corpo de Bombeiros. O maestro Anacleto de Medeiros, seu fundador, fez desse agrupamento outro importante veículo de divulgação de nosso populário musical. [...] Anacleto levou para o repertório das bandas as composições mais conhecidas do choro e convocou para sua agremiação vários músicos que antes tocavam dispersos em diferentes grupos de instrumentistas da cidade (DINIZ, 2003, p. 21-22).

Podemos destacar também, como processo de difusão do choro, além das bandas militares e civis, o rádio, a partir da década de 1920, pois, no início, os programas de rádio precisavam de músicos para tocarem e muitos chorões passaram a trabalhar nas rádios, possibilitando, assim, uma maneira de profissionalização dos mesmos. Ao mesmo tempo que o choro ia ganhando espaço com o rádio e as primeiras gravações, esse também ia circulando nas festas realizadas nas casas destes músicos, que se reuniam para tocarem, possibilitando também espaços de conhecimento e troca para este gênero musical.

Diversos músicos participaram dessas festas, dentre eles podemos destacar Pixinguinha, que é uma das referências como músico e compositor do choro. Atuou ao lado de diversos músicos e sua parceria mais conhecida foi com o músico Humberto Teixeira, com o qual dividiu a autoria de diversas canções. Pixinguinha forma com mais alguns músicos o grupo Os Oito Batutas, posteriormente chamado apenas de Os Batutas (CAZES, 1998), no qual, em 1922, realiza uma viagem para Paris, iniciando uma intensa crítica sobre o fato dos músicos desse grupo serem negros e estarem viajando para a Europa representando a música brasileira de então.

Um ponto a se compreender, como uma característica dos primeiros músicos de choro durante o século XIX e a primeira metade do século XX é a questão de raça, pois muitos músicos do choro, nessa época, eram negros, o que ocasionou uma crítica muito forte feita por grande parte da mídia da época. Considero que a questão de raça está atravessada durante esse processo de construção do choro, pois, assim como citado acima vários dos músicos deste gênero musical em seu início, eram afrodescendentes, muitos eram filhos de ex-escravos.

Outro músico que também frequentava as rodas de choro realizadas nas casas dos chorões foi Villa-Lobos. O compositor demonstrou num primeiro momento essa

transitoriedade do choro. Pois, além de participar das festas realizadas nas casas dos chorões, escreveu também, uma série de 12 obras tendo como título “choro”, se apropriando das características musicais desse gênero musical em algumas de suas composições.

Jacob Pick Bittencourt, mais conhecido como Jacob do Bandolim, foi um dos músicos mais influentes para o desenvolvimento do choro, pois, além de suas obras, era também um pesquisador (CAZES, 1998; ARAGÃO, 2011). Nessa mesma época, chamava a atenção por uma composição de grande sucesso, o cavaquinhoista Waldir Azevedo, que teve como música mais conhecida o “Brasileirinho”, que teve uma grande repercussão e sucesso, entendendo assim como o choro se popularizou.

Em oposição a essa popularização, no ano de 1956, o músico Radamés Gnattali compôs a “Suíte Retratos”. A obra marca na história do choro um fator muito importante, pois, pela primeira vez o choro, com os seus instrumentos característicos do gênero, assume um papel de aproximação com a música erudita, "a semente dessas mudanças foi plantada no passado pelo maestro Radamés Gnattali. Ao compor a suíte Retratos, Radamés, aproximou a música erudita e a música dos chorões". (DINIZ, 2003, p. 58)

Aos poucos, o rádio começa a perder espaço, através do surgimento e da popularização da televisão, resultando no fechamento das rádios pelo país. Sendo assim, os chorões passam a cada vez mais terem locais mais restritos para tocarem, e perdem muitos programas que eles se apresentavam. Com isso, surgem diversos programas de auditório na televisão e concursos de música, onde, num primeiro momento, vemos também o choro ligado à televisão, na qual, diversas canções são tocadas como trilha sonora de novelas. Porém, com o passar dos anos, esse espaço vai cada vez mais diminuindo, principalmente com a consolidação da bossa nova e de outros movimentos, como os da Jovem Guarda, a Tropicália e o Rock Nacional.

Ao mesmo tempo, em que esses novos ritmos surgem e se consolidam no país, o choro continua sua trajetória. Durante os anos de 1977 e 1978, foi organizado, pela TV Bandeirantes, o Festival Nacional do Choro, que tiveram como premiados, os músicos Rossini Ferreira, na edição de 1977 e K-Ximbinho, na edição de 1978. Na parte de novos músicos para o gênero, temos, no ano de 1977, o surgimento do grupo Os Carioquinhas, com grande importância para o choro (CAZES, 1998). Enquanto

isso, surge, alguns anos depois, através do músico Joel Nascimento, a Camerata Carioca, formada junto com alguns dos ex-integrantes do grupo Os Carioquinhos, a partir da ideia de Joel para tocar a “Suíte Retratos” apenas com os instrumentos ligados ao choro, e pediu ao compositor um arranjo para a formação do grupo. Após o sucesso do grupo, Radamés Gnattali, criou, além de arranjos com compositores populares como Pixinguinha, quanto eruditos como Vivaldi, fazendo com que essa formação transitasse por diversos gêneros musicais, consolidando, assim, um processo de eruditização do choro como música.

Em meados dos anos 1990 e início dos anos 2000, ocorreu um processo de retomada do choro. Junto desse movimento, surgiram alguns projetos e escolas de música com foco nesse estilo, contribuindo não só para o resgate histórico e a retomada deste estilo, mas possibilitando também o surgimento de novos músicos dedicados a esse gênero musical. Além disso, houve uma revitalização urbana na região da Lapa, que, a partir da criação de uma série de espaços de apresentação, como bares, restaurantes e teatros, proporcionou-se uma circulação de músicos de choro no território, contribuindo para este processo de retomada.

Assim como o samba, há muito o choro faz parte da cena musical da Lapa. Em meados da década de 90, houve uma grande proliferação de espaços com rodas de choro, que tinham como público profissionais liberais, músicos, jornalistas, escritores e estudantes (GÓES, 2007, p. 118).

A criação de projetos sociais como a Escola de Música da Rocinha, no ano de 1994, da Escola de Música da Associação do Movimento de Compositores da Baixada, no ano de 1998, do Centro de Ópera Popular de Acari, no ano 2000, contribuíram para um resgate histórico e a retomada deste estilo, e também possibilitaram o surgimento de novos músicos dedicados a esse gênero musical.

Junto a isso, no ano de 1999, surgiu a gravadora Acari Records, voltada para a gravação de músicos do choro, pois, por um certo período, não haviam gravadoras voltadas para este estilo no país, por não ter a mesma repercussão que outros ritmos como o samba e a MPB. No ano 2000, através de músicos ligados ao choro, surge a Escola Portátil de Música, que propõe como objetivo, o resgate histórico e o ensino das práticas musicais deste estilo, buscando difundir o gênero musical junto às novas gerações. Com a criação da Escola Portátil, o choro começa a ter um processo de

retomada, buscando um resgate histórico do gênero e procurando um retorno a um espaço que antes ele ocupava, como as rádios e televisões.

A busca pelas raízes do choro [...] cria para os grupos desse universo musical uma reputação diferenciadora em relação a outros. Percebe-se que o fato de vender pouco ou para um público 'selecionado' confere ao artista um *status* que o distingue dos demais. É como se essa condição agregasse as ideias de autenticidade e originalidade, determinando que o produto destina-se a um consumidor engajado, que não compartilha com as práticas da grande indústria da música (GÓES, 2007, p. 122).

Portanto, o choro, que tem suas origens ligadas a uma classe de trabalhadores livres do final do século XIX, filhos de ex-escravos e negros, vê ao longo de sua trajetória - através de compositores como Villa-Lobos e Radamés Gnattali - uma aproximação com a música erudita, em termos de circulação e fruição. Em consequência, ocorre um processo de ressignificação desse gênero, pois, por mais certas características se mantenham, como as rodas de choro, assume aos poucos novos lugares de circulação, e, com isso, uma aproximação com esse estilo.

Dessa forma, compreendo que o choro, enquanto prática musical, passou por um processo de eruditização através dos anos. Perpassando as rodas de choro nos quintais de músicos, a uma apropriação, primeiramente por parte de Villa-Lobos das figuras rítmicas ligadas desse gênero nas composições do autor. Além disso, ocupa um lugar no rádio, proporcionando uma profissionalização de diversos chorões, virando sucesso com "Brasileirinho" de Waldir Azevedo, se tornando a música mais conhecida no país. Em seguida, através da "Suíte Retratos" de Radamés Gnattali, aproxima-se da música erudita e, com o passar dos anos, passa a ficar cada vez mais concentrada em termos de circulação e ensino.

## **1.2 – “E os meus olhos ficam sorrindo, E pelas ruas vão te seguindo, Mas mesmo assim foges de mim”: As oficinas de música do projeto**

Nesta seção, irei fazer uma análise sobre o desenvolvimento das oficinas de música do Centro de Ópera Popular de Acari. Como base para tal observação, através de um olhar retrospectivo, da minha experiência tanto como aluno, quanto de professor do projeto. Cada aula tinha a duração de uma hora e para se matricular não

era necessário que o aluno interessado tivesse algum conhecimento prévio sobre música.

No início, as aulas aconteciam apenas aos sábados e com o passar dos anos e com a expansão do Centro de Ópera, as oficinas passaram a acontecer também durante a semana. A divisão era feita pelo nível dos alunos, nas aulas dos instrumentos. No caso de uma turma iniciante, eram permitidos no máximo cinco ou seis alunos, já que mais do que esse número, não era possível dar atenção para todos os estudantes.

Havendo um aluno em um nível mais avançado, a aula já passava a ser individual ou, no máximo, em dois, para que o professor pudesse dar mais atenção para o desenvolvimento musical. Cada professor era o responsável pela divisão do nível de cada aluno e também das turmas. No caso das oficinas de percussão ou de canto, contavam com um número maior de participantes permitidos em cada horário disponível para aulas.



Figura 4: Oficina de percussão no ano de 2017.

As influências para as minhas aulas estavam pautadas nas minhas experiências como aluno do Centro de Ópera Popular de Acari, onde eu fiz aulas de bandolim, cavaquinho, teoria musical e harmonia. Do Centro de Referência da Música

Carioca, como aluno do bandolinista Afonso Machado, entre 2007 e 2008. E também da Escola Portátil de Música, que tive aulas com o também bandolinista Pedro Amorim entre 2009 e 2011. Como professor, meu processo de construção de aulas para os alunos se baseava também naquilo que eu havia aprendido até então com o projeto e também fora dele. Como passei por três oficinas diferentes, cada uma delas requisitava metodologias e abordagens diferentes. A metodologia de ensino dos alunos auxiliava no desenvolvimento tanto da parte técnica musical quanto da parte teórica da música.

A organização para as aulas se dava primeiramente através da separação dos materiais e apostilas teóricas para serem repassadas aos alunos, no caso das aulas de teoria, tendo como objetivo a aprendizagem das figuras musicais, percepção e divisão dos tempos, ritmos, duração das notas, compassos por parte dos mesmos. Para as aulas de bandolim, primeiramente o aluno tinha que desenvolver a parte técnica, que era ensinada através de exercícios no qual eram trabalhados essa parte e, aos poucos, a parte de formação de repertório através de músicas selecionadas para serem executadas.

Em relação à parte de prática de conjunto, o objetivo era trabalhar não apenas a formação e prática de um repertório, mas também o desenvolvimento do aluno na parte do tocar em grupo, o saber ouvir o outro para que assim estivessem aptos a realizar quaisquer apresentações. Além disso, o repertório elaborado por mim procurava mesclar diferentes compositores e estilos como: Astor Piazzolla, Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Pixinguinha, Ernesto Nazareth e Jacob do Bandolim. Essa experiência do tocar junto faz parte da formação de outros projetos da área de música, como a Escola Portátil.

Essa experiência da aprendizagem em conjunto é feita através da recriação na EPM de uma roda de choro, onde cada aluno pode participar e tocar junto com os outros alunos e principalmente com seus professores e referências musicais. Mas a grande experiência de aprendizagem em conjunto é vivenciada pelos alunos da EPM através do bandão. (FRYDBERG, 2011, p. 222)

Durante a sua trajetória o projeto contou com as seguintes oficinas na área de música: violão, cavaquinho, bandolim, flauta doce, flauta transversa, guitarra, contrabaixo elétrico, teclado, percussão, violino, canto coral, teoria e harmonia musical, além da prática de conjunto com os alunos.



Figura 5: Oficina de violino no ano de 2014.

Como principal linguagem ensinada aos alunos estava o choro e o samba. O repertório trabalho na oficina de prática de conjunto pela Orquestra Jovem do Centro de Ópera, seguia por esse caminho, sendo composto por muitos choros. Porém, transitava também pela música erudita, pelo tango e pela bossa nova. Ao ser abordada sobre como se deu essa escolha do choro como linguagem ensinada no projeto, a diretora Avamar Pantoja diz que:

Eu acho que o projeto *caminha meio sentindo o que é melhor e o que é mais verdadeiro na arte e na cultura brasileira* e o choro é unanimidade. Então assim, eu acho que não poderíamos deixar o choro de fora, acho que essa é como eu falei anteriormente, são as questões mesmo de um *sentimento de brasilidade*, de realidade, uma coisa das raízes e de uma *música de qualidade*, por que o choro é uma música de excelente qualidade, as vezes eu fico me questionando meio que pensando que o choro é para o Brasil como um símbolo nacional de musicalidade. (Informação verbal)<sup>4</sup>

**Avamar Pantoja – diretora**

Pontuando algumas falas acima, pensar no choro como “o que é melhor e o que é mais verdadeiro na arte e na cultura brasileira” e como uma “música de qualidade”, temos a visão de um gênero musical que adquiriu ao longo dos anos um

---

<sup>4</sup> Comunicação pessoal ao autor em 24 de junho de 2015, no Centro de Ópera Popular de Acari.

certo *status* perante outros gêneros musicais. Em outra entrevista da diretora Avamar Pantoja, temos a seguinte fala:

Vocês trabalham muito mais com música erudita né, vocês fazem algum diálogo com a música popular? Não, a gente não trabalha só com música erudita não, a gente trabalha com o *popular de qualidade* (grifo meu), Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos logicamente que a gente pega a música clássica, mas a gente trabalha com música popular. A gente quer fazer assim, porque, assim, a outros tipos de música eles têm muito fácil acesso. A gente quer mostrar pra eles que não existe só isso e dar uma opção.

(<https://www.youtube.com/watch?v=zwjwLq9a5tE> Acesso em: 24 de julho de 2020)

Essa fala acima é importante para entender também o contexto do qual a direção tem para o ensino dos alunos. O “popular de qualidade” traz a noção de um ensino ligado, de alguma forma, a uma camada popular, porém que seja considerado dentro de um campo como o da música, como tendo um capital elevado, atestando a qualidade do que se é ensinado nessas instituições. O choro, que tem suas origens ligadas a uma classe popular com diversos músicos negros, com o passar do tempo, passou a adquirir essa posição de uma chamada “boa música”.

Uma parte essencial da formação do projeto são as apresentações dos alunos. Essas ocorriam às vezes no próprio projeto ou em algum espaço cultural da cidade. Destaco a realização de saraus na sede do Centro de Ópera e um espetáculo de encerramento das oficinas de música, que aconteceram entre os anos de 2014 e 2017 na Arena Carioca Jovelina Pérola Negra, localizada na Pavuna. Para a autora Rose Hikiji (2005), a performance musical, que está envolvida em relação aos alunos envolvidos no projeto Guri, tem, na apresentação, um combustível além de ser a culminância de um processo pedagógico desenvolvido no mesmo.

A perspectiva de uma apresentação em curto prazo é extremamente estimulante para os alunos do projeto. A possibilidade de tocar para uma plateia – composta de familiares, amigos, estranhos e, às vezes, com cobertura da mídia – anima os aprendizes. Jovens que sabem tocar quatro ou cinco notas em um instrumento podem ser vistos ensaiando durante horas, discutindo as músicas e a técnica instrumental entre si, alterando o cotidiano da família para participar de apresentações nos mais diversos horários. (HIKIJ, 2005, p. 161)

Esse contato com o palco e com o outro ao tocar em grupo, proporciona uma integração entre as oficinas ensinadas e também entre a família desses alunos que vão assistir os mesmos se apresentando. Esse fato contribui para que o projeto

estímulo e ofereça aos alunos um suporte para a sua profissionalização na música, mas, não apenas isso, também proporciona que os estudantes possam ingressar num mercado de trabalho em outras áreas. Na próxima seção, irei abordar os grupos artísticos do Centro de Ópera na área de música durante a sua trajetória.



Figura 6: Apresentação dos alunos na Arena Carioca Jovelina Pérola Negra no ano de 2017.

### **1.3 – “E incluir neste chorinho, Entre beijos e carinhos, Pedacinhos lá do céu”: Os grupos artísticos do projeto**

Como parte da proposta da formação técnica dos alunos, o projeto contou ao longo de sua trajetória, com alguns grupos artísticos, principalmente nas áreas de música e dança. O trabalho desenvolvido pelas oficinas de balé do COPA resultou na formação de um corpo de baile, no qual, a partir do desenvolvimento de um espetáculo pelas professoras, os alunos realizavam apresentações em um espaço cultural da cidade para os familiares e convidados, além de exibições em eventos de instituições quando convidados. Além da parte de dança, a parte de canto também montou um grupo artístico, já que a ideia do projeto era a construção de uma ópera com a

participação dos alunos formados nas oficinas. Na área da música instrumental, no qual estive mais inserido no projeto, tiveram os grupos AcariOcamerata, que desenvolveu suas atividades entre os anos de 2004 e 2009. E a Orquestra Jovem do Centro de Ópera Popular de Acari, cujo trabalho se desenvolveu entre 2009 e 2017, ambos com trajetórias distintas.

No ano de 2006, com uma parceria entre a prefeitura do Rio de Janeiro, durante a gestão César Maia, através da secretaria de Assistência Social, foram oferecidas trinta bolsas para os alunos, que ficaram divididas em dez para o grupo AcariOcamerata e vinte para a seleção e formação de um grupo vocal. A partir da criação desse grupo, ocorreram apresentações do conjunto, incluindo algumas com o grupo AcariOcamerata, dentre elas, uma no Centro Cultural Banco do Brasil, no início do ano 2008. Porém, com a troca de gestão na prefeitura do Rio de Janeiro, o Coral do Centro de Ópera Popular de Acari foi desfeito. Até o encerramento das atividades do projeto, ainda houve a tentativa de formação de um novo grupo, entretanto não obteve o mesmo resultado.

### **1.3.1 - “A incerteza de um amor, Que mais me faz penar em esperar, Em conduzir-te um dia, Ao pé do altar”:** O grupo AcariOcamerata

Por volta do ano de 2004, como proposta da formação técnica, musical e profissional do projeto, o professor Caio Cezar<sup>5</sup>, através da seleção de alguns alunos das oficinas instrumentais do projeto, montou um grupo que contou com o desenvolvimento de um repertório voltado ao choro<sup>6</sup>.

Logo a oficina foi se desenvolvendo e o grupo passou a realizar algumas apresentações musicais em eventos no qual o Centro de Ópera Popular de Acari era convidado para tocar. Num primeiro momento, a formação do grupo era composta de: um bandolim, um contrabaixo elétrico, dois cavaquinhos, um violão de aço, um violão

---

<sup>5</sup> Caio Cezar Barros Sintonio é um violonista pernambucano, arranjador e compositor. Fez parte do Centro de Ópera Popular de Acari até o ano de 2009, quando foi professor e diretor artístico do grupo AcariOcamerata.

<sup>6</sup> Questões que envolvam raça, gênero e geracional dos membros dos grupos não serão trabalhadas, O foco será na análise da trajetória do próprio grupo.

de 12 cordas, três violões, uma flauta transversa, um teclado e dois percussionistas. Então, no ano de 2005, com a consolidação desse grupo de alunos, surgiu o grupo AcariOcamerata. Assim, como abordei acima, num primeiro momento, a proposta do conjunto era a formação de um repertório de choro, com arranjos elaborados para o desenvolvimento de um trabalho instrumental da linguagem deste gênero. Porém, neste mesmo ano, surgiu um convite para o grupo participar da segunda edição da Mostra Internacional de Música em Olinda (MIMO), festival que, na época, era realizado apenas nas igrejas históricas da cidade de Olinda.

A partir desse convite, houve uma mudança na concepção dos arranjos e repertório do grupo, em que o choro passou a ser trabalhado junto com adaptações de músicas de autores eruditos como Carlos Gomes, Villa-Lobos, Guerra Peixe, Bach e Radamés Gnattali com a Suíte Retratos.



Figura 7: Grupo AcariOcamerata durante a apresentação no MIMO 2005.

Para a apresentação no MIMO, a formação do grupo foi: um bandolim, um contrabaixo acústico, uma flauta transversa, dois cavaquinhos, duas violas caipiras, três violões e um percussionista. Tendo saído um percussionista e um tecladista do grupo por questões pessoais, os dois músicos que tocavam o violão de aço e o violão de 12 cordas passaram a tocar viola caipira no grupo, isso como parte dessa mudança

do repertório do grupo. Após a apresentação no MIMO, o grupo continuou o seu processo de profissionalização, passando a receber convites para tocar em festivais de música, teatros e centro culturais para a apresentação dos músicos.

No ano de 2006, além das apresentações que o grupo continuou realizando, começou também a preparação para a gravação do CD da AcariOcamerata, com a definição de um repertório para a composição do mesmo. Além disso, durante o ano, a camerata realizou apresentações no Rio Internacional CelloEncounter e na série Música nas Estrelas (no planetário da Gávea), no qual contou com a presença do músico Egberto Gismonti na plateia para assistir ao concerto. Posteriormente, ele escreveu um depoimento para o CD gravado pelo grupo, além de ter autorizado a gravação de uma de suas composições.



Figura 8: Grupo AcariOcamerata e o músico Egberto Gismonti após a apresentação no projeto Música nas Estrelas no ano de 2006.

O CD foi gravado no ano de 2007, pelo selo Rádio MEC, com patrocínio da Petrobrás e contou com a participação de músicos como: Mário Sève<sup>7</sup>, Davi Ganc<sup>8</sup>, David Chew<sup>9</sup>, Ana de Oliveira<sup>10</sup>, Toninho Carrasqueira<sup>11</sup> e Eugene Friesen<sup>12</sup>. No repertório composições de Carlos Gomes<sup>13</sup>, Villa-Lobos<sup>14</sup>, Radamés Gnattali<sup>15</sup>, Jacob

---

<sup>7</sup> Músico instrumentista (flautista e saxofonista), arranjador e compositor. Foi um dos fundadores dos grupos Nó em Pingo d'Água e Aquarela Carioca. Ao longo de sua carreira, participou de gravações com vários artistas, como: Paulinho da Viola, Ivan Lins, Ney Matogrosso, Dona Ivone Lara, Alceu Valença, Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Guinga, Nara Leão, Elza Soares, Emílio Santiago, Época de Ouro, entre vários outros. (<http://dicionariompb.com.br/mario-sve>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>8</sup> Músico instrumentista (flautista e saxofonista), arranjador, compositor e produtor musical. Iniciou a sua carreira profissional aos 16 anos de idade, como integrante do grupo A Barca do Sol. Ao longo de sua trajetória atuou, em shows e gravações, com diversos artistas, como: Caetano Veloso, Gal Costa, Elba Ramalho, Simone, Moraes Moreira, João Bosco, Nelson Gonçalves, Tim Maia, Alcione, entre outros. (<http://dicionariompb.com.br/davi-ganc>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>9</sup> Violoncelista inglês, vive no Rio de Janeiro desde 1981. Fundador e diretor artístico do Festival Internacional Rio Cello Encounter, desde 1995. Músico da Orquestra Sinfônica Brasileira e do Quarteto da UFF. Fundou os grupos Brazil Consort, o Rio Cello Ensemble, o Rio Strings, Duo Folia, Trio Carioca, e Quarteto com Gilson Peranzetta, Mauro Senise e Paulo Russo. (<https://www.osb.com.br/musicos/DAVID-CHEW>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>10</sup> Violinista, atuou como *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira durante uma década. Além disso, faz parte do Trio Puelli desde 2009, grupo de câmara dedicado à pesquisa e registro de obras dos séculos XX e XXI. Atualmente é a *spalla* da Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense e também tem um duo com o compositor e instrumentista Sérgio Ferraz. (<https://www.somnatoca.com.br/campaigns/anadeoliveiraviolinoso>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>11</sup> Flautista, filho do músico João Dias Carrasqueira. Participou da Orquestra Filarmônica de São Paulo, da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Possui um duo com a irmã, a pianista Maria José Carrasqueira. Em 1997 foi convidado para atuar como flautista do Quinteto Villa-Lobos, onde fez parte até o ano de 2012. (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12972/toninho-carrasqueira>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>12</sup> Violoncelista, compositor, maestro e professor estado-unidense, foi ganhador por quatro vezes do Grammy. Trabalhou e gravou com diversos artistas como: Dave Brubeck, Martin Sexton, Toots Thielemans, Betty Buckley, Dar Williams, Will Ackerman e Dream Theater. No Brasil, participou do Festival Rio Internacional Cello Encounter, no Rio de Janeiro. (<https://eugenefriesenmusic.com/bio>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>13</sup> Antonio Carlos Gomes (1836 - 1896) – foi o mais importante compositor de ópera brasileiro, tendo se destacado pelo estilo romântico, no qual obteve carreira de destaque na Europa. Autor da ópera “O Guarani” e patrono da cadeira de número 15 da Academia Brasileira de Música. ([https://www.ebiografia.com/carlos\\_gomes/](https://www.ebiografia.com/carlos_gomes/). Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>14</sup> Heitor Villa-Lobos (1887- 1959) foi um músico e compositor brasileiro considerado um expoente da música erudita no Brasil. Escreveu várias obras orquestrais, de câmara, instrumentais e vocais, totalizando mais de 2000 obras até sua morte, em 1959. Sua data de nascimento é celebrada no Brasil como "Dia Nacional da Música Clássica". ([https://www.ebiografia.com/heitor\\_villa\\_lobos/](https://www.ebiografia.com/heitor_villa_lobos/). Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>15</sup> Radamés Gnattali (1906 - 1988) foi um compositor, arranjador, maestro, pianista e violista. Trabalhou na TV Excelsior e na TV Globo, como maestro e arranjador, entre 1968 e 1979. Na década de 1970,

do bandolim<sup>16</sup>, Johan Sebastian Bach<sup>17</sup>, Guerra Peixe<sup>18</sup> e Egberto Gismonti<sup>19</sup>, como já mencionado acima. Abaixo segue o texto escrito pelo compositor Egberto Gismonti presente no CD do grupo AcariOcamerata:

Esse CD é o medicamento mais eficaz ao combate à desesperança e ao sofrimento dos brasileiros que presenciam sua cultura sendo reduzida à implantação de informações na rede virtual ao invés de senti-la vivida, gostada e praticada com o objetivo de aprimorar e sustentar o direito à sua cidadania.

Esse CD mostra a profunda percepção e conhecimento das muitas influências que nos construíram e nos sustentam como seres miscigenados, mestiçados ou misturados. É uma maravilhosa comemoração à nossa camaradagem no convívio diário das nossas diferenças e contradições.

Esse CD ensina que a amizade é fundamento central e essencial a qualquer realização humana. Esse grupo certamente é formado de amigos – por decisão livre, legítima e justificável. A competente alegria dos arranjos e das adaptações musicais são “confessadas” no decorrer das execuções de cada música, em cada um dos instrumentos de cada músico.

Esse CD propaga aos quatro cantos que a MÚSICA é mesmo necessária, e, felizmente, amiga do grupo AcariOcamerata.

---

através do renascimento do choro, suas obras são executadas pelos jovens músicos da Camerata Carioca. O compositor deixou uma vasta obra de concerto, com cerca de 400 títulos, além de diversas composições populares. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>16</sup> Jacob Pick Bittencourt (1918 - 1969) foi um compositor, bandolinista e pesquisador. Começou a tocar violino aos 12 anos, mas como não se adapta ao instrumento acaba substituindo pelo bandolim. É um dos responsáveis pela presença mais constante do bandolim no cenário musical brasileiro, onde o instrumento passa da posição acompanhamento para a categoria de solista. Seu repertório é constituído em sua maioria por choros, que correspondem a 57 de suas 103 composições, nas quais se incluem também valsas, sambas e polcas. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13011/jacob-do-bandolim>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>17</sup>Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi um músico, compositor e organista alemão. É considerado como um dos mais importantes artistas da história da música, onde faz parte da tríade dos maiores músicos eruditos ao lado de Beethoven e Mozart. ([https://www.ebiografia.com/johann\\_sebastian\\_bach/](https://www.ebiografia.com/johann_sebastian_bach/). Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>18</sup> César Guerra-Peixe (1914 - 1993) foi um compositor, arranjador, regente, violinista, professor e pesquisador. Com um olhar crítico participou de movimentos culturais importantes de sua época, deixando um importante legado artístico. Recebeu diversos prêmios e títulos durante a sua carreira, dentre eles o Prêmio Shell, em 1986, pelo conjunto de sua obra e o Prêmio Nacional de Música do Ministério da Cultura, como "maior compositor brasileiro vivo", no ano de 1993. (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12029/guerra-peixe>. Acesso em: 24 de julho de 2020).

<sup>19</sup>Compositor, arranjador e multi-instrumentista. Começou a estudar piano muito cedo no Conservatório de Música da cidade de Nova Friburgo, Rio de Janeiro. Com o tempo e de maneira autodidata, aprendeu a tocar instrumentos como a flauta e o violão. Com uma obra que não comporta classificações de gênero, onde, as fronteiras entre música popular e erudita são diluídas. Com uma formação erudita, pesquisou música popular e folclórica brasileira. Compôs também trilhas sonoras para cinema, teatro, balé e séries de TV. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26104/egberto-gismonti>. Acesso em: 24 de julho de 2020)

O grupo AcariOcamerata que já representava exceção no respeito ao exercício de ser músico; na dedicação ao estudo da música; na doação completa e irrestrita das suas almas à música; no seu propósito de misturar as formas musicais para se assemelharem um pouco mais a nós, os “misturados” brasileiros; agora representa uma orquestra de música brasileira a ser ouvida tantas vezes quantas forem necessárias até que resida nos nossos corações e norteie nossas veredas.

O “Burrinho de Pau” reaparece/renasce em hora muito adequada pra nos lembrar de que Carlos Gomes, antes da sua grande produção operística, compôs música nacionalista com a graça e a força dos períodos da sua infância e juventude; “Os Quartetos do Villa-Lobos”, que representam a melhor síntese musical das influências brasileiras se mostram sensualmente brincalhões e marotamente maliciosos; “Mourão”, ou Guerra Peixe, concorda com Guimarães Rosa e segue anunciando “O sertão está em toda parte”!; a gravação dos quatro movimentos da “Suíte Retratos” renova a reverência ao Radamés Gnattali que nos ensinou, melhor do que qualquer outro, como trafegar naturalmente entre a cultura musical popular e erudita; “Santa Morena”, além do músico, mostra que Jacob do Bandolim é a “pedra fundamental” na construção de grupos musicais de formações sérias e dedicadas.

Obrigado.



Figura 9: Capa do CD AcariOcamerata

A trajetória percorrida pelo grupo com a chancela de nomes já estabelecidos no campo musical trouxe uma legitimidade para a formação e construção do trabalho desenvolvido pelos músicos e também pelo Centro de Ópera Popular de Acari, já que

a AcariOcamerata foi um resultado artístico desse projeto. Desta forma, dentro do campo da música, aquele grupo ou artista que tem mais *status*, agrega um capital de consagração (BOURDIEU, 1996) para um trabalho que está sendo desenvolvido por projetos ou músicos em início de carreira tentando se inserir dentro deste campo. Além disso, o repertório apresentado pelo grupo, a partir do convite para tocar no MIMO, trouxe uma mudança do que foi pensado inicialmente pelo diretor artístico da camerata. O primeiro trabalho, que estava em desenvolvimento, era mais voltado ao choro com músicas de Pixinguinha e Ernesto Nazareth, mas, a partir dessa mudança, a seleção do repertório traz compositores mais eruditos, mas sem também abandonar a linguagem do choro com Jacob do Bandolim e a Suíte Retratos de Radamés Gnattali.

É com relação aos estados correspondentes da estrutura do campo que se determinam em cada momento o sentido e o valor social dos acontecimentos biográficos, entendidos como colocações e deslocamentos nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo, capital econômico e capital simbólico como capital específico de consagração. (BOURDIEU, 1996, p. 292)



Figura 10: Grupo AcariOcamerata com os músicos: Ana de Oliveira, Toninho Carrasqueira, David Chew, Davi Ganc e Mário Sève no estúdio da Rádio MEC durante a gravação do CD do grupo.

O grupo AcariOcamerata lançou o CD no ano de 2008 na sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, o grupo também foi indicado ao Prêmio TIM de Música nas categorias Melhor Grupo Instrumental e Revelação. Realizou apresentações em diversos espaços culturais e festivais de música, dentre eles novamente o MIMO em Olinda, a Festa da Música em Belo Horizonte, o projeto Música nas Estrelas no planetário da Gávea e a primeira e única viagem internacional do grupo para a França que aconteceu no mês de novembro de 2008.



Figura 11: Apresentação do grupo na França no ano de 2008.

Em uma matéria realizada pelo jornal O Globo no ano de 2008, o CD do grupo foi escolhido como um dos dez melhores CDs do ano sendo o considerado o melhor na categoria instrumental.

A música instrumental teve vários bons momentos, mas o destaque escolhido foi AcariOcamerata e seu CD de estreia, homônimo. A orquestra de câmara - que usa instrumentos como viola caipira, cavaquinho e baixo acústico - surpreendeu em suas leituras de compositores como Carlos Gomes, Villa-Lobos, Bach, Radamés Gnattali e Jacob do Bandolim.

(<<http://oglobo.globo.com/cultura/lista-de-melhores-cds-do-ano-inclui-de-forro-heavy-metal-3603672#ixzz4FAgNIPBq>> Acesso em: 22/07/2016).

Pensando no desenvolvimento do trabalho, para o ano de 2009, a ideia do diretor artístico Caio Cezar foi a gravação dos dezessete quartetos de cordas de composição de Villa-Lobos, porém, no mês de abril deste mesmo ano, por uma série de divergências acontecidas com o músico, os integrantes resolveram não trabalhar mais com o mesmo e, com isso, aconteceu o fim do grupo. Alguns dos membros do grupo continuaram dando aulas no projeto Centro de Ópera Popular de Acari e resolveram então montar um novo grupo com o nome Camerata Suburbana. Entretanto, o trabalho não se desenvolveu e, no dia 07 de abril de 2012, aconteceu a última apresentação do grupo.

### **1.3.2 – “Vai, minha tristeza, E diz a ela que sem ela não pode ser”: a Orquestra Jovem do Centro de Ópera Popular de Acari**

Com o fim do grupo AcariOcamerata, o projeto passou a pensar na formação de um novo grupo musical. No ano de 2009, surgiu a oficina de prática de conjunto, que reuniu os alunos que mais se destacavam nas aulas para participarem desta atividade. A minha relação com a oficina se deu primeiramente ajudando os dois professores que ficaram responsáveis por ministrar essa aula e desenvolver o repertório para o grupo. No ano de 2010, assumi sozinho a oficina de prática de conjunto do projeto após a saída dos dois professores responsáveis anteriores. Passei então a pensar e a realizar os arranjos do grupo, voltado mais para o choro e a música erudita, com base na minha trajetória musical até este momento. No ano de 2011, a Orquestra foi convidada para participar do 49º Festival Villa-Lobos junto com os alunos do coral e contou com a seguinte descrição no texto de divulgação do evento:

A orquestra, formada por onze jovens com faixa etária entre 12 e 18 anos é uma pequena mostra da competência e seriedade do trabalho realizado no Centro de Ópera Popular de Acari. É o resultado de dois anos de prática de conjunto dos que se mais se destacaram nas oficinas do Centro de Ópera. A Orquestra é formada por um cavaquinho, dois violões, dois contrabaixos, cinco flautas transversas e percussão e seu repertório explora a música folclórica, popular e erudita do Brasil e do mundo. Junto a estes jovens instrumentistas, o Grupo Vocal que tem o mesmo conceito em seu processo de formação, está presente trazendo uma competente e emocionante atuação. Formado pelas sete melhores vozes das oficinas de técnica vocal do Centro de Ópera, este grupo reúne jovens e adultos que desenvolvem em sua plenitude seu potencial técnico e artístico. Esses dois trabalhos representam um referencial positivo para crianças, jovens e adultos e, através de sua força, comprovam que através da beleza da música, da arte e de uma

educação de qualidade há uma possibilidade real de justiça e de transformação social.

(<http://festivalvillalobos.com.br/edicoes/2011/curriculos/opera-popular-de-acari/> Acesso em: 22 de julho de 2016)



Figura 12: Apresentação da Orquestra Jovem no Festival Villa-Lobos em 2011.

Como parte da formação do projeto, o grupo participou de diversas apresentações em eventos, sejam culturais ou não, porém diferente do grupo AcariOcamerata, não chegou a gravar um CD. Outra diferença também é que, por se tratarem de jovens, houve uma certa rotatividade em questões de integrantes do grupo. Um exemplo é a foto acima, pois, em 2011, a Orquestra contava com cinco flautas, dois violões, um cavaquinho, dois contrabaixos elétricos e um percussionista. Já na última apresentação realizada pelo grupo no ano de 2017, o grupo era composto por um bandolim, um cavaquinho, dois violinos, três violões, dois contrabaixos elétricos e três percussionistas. Além disso, havia uma integração da Orquestra com as demais oficinas do projeto. O grupo se apresentou junto com alunos das oficinas de balé, de canto e de teatro durante a sua trajetória.

Nos anos de 2012 e 2013, devido a dificuldades de patrocínio, o projeto teve dificuldades em manter as atividades, porém uma das atividades que continuaram ativas durante todo esse período foram os ensaios da Orquestra Jovem. Uma das

apresentações realizadas pelo grupo no ano de 2012 foi durante a inauguração do Parque Madureira, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, e contou com a presença do prefeito da cidade do Rio de Janeiro na época, Eduardo Paes. Em 2014, apenas as oficinas de música do projeto funcionaram com o apoio do edital de fomento em música da prefeitura do Rio de Janeiro.

Como parte da formação do projeto, anualmente eram realizadas apresentações com todos os alunos das oficinas de música em um espaço cultural da cidade do Rio de Janeiro. No ano de 2015, a Orquestra Jovem realizou três apresentações na estação do metrô Carioca, nos dias 22 e 23 de dezembro em comemoração ao Natal. O convite partiu do MetrôRio que era a empresa patrocinadora do projeto na época.

A autora Rose Hikiji (2005) analisou a performance de jovens músicos, através do projeto Guri, que conta com aulas de música para jovens considerados de baixa renda e vulnerabilidade social. Ao compreender o processo da performance com os alunos, a autora diz que:

A performance é central em projetos que, como o Guri, tem como um dos objetivos principais a intervenção social por meio da música. Ela torna visíveis atores e instituição. É palco de um amplo *jogo de espelhos*, lugar de exibição de identidade e construção de auto-imagens. É espaço de *transformação*. É concebida como auge do processo pedagógico, *lócus* de exibição do que foi aprendido, ensaiado, incorporado. É oportunidade de conhecer novos lugares, pessoas, é “saída para o mundo”. (HIKIJ, 2005, p. 158)

Compreendo que a realização de apresentações com os alunos faz parte de uma performance que está envolvida no desenvolvimento de um projeto social, pois considero como um processo que envolve diversos fatores, sejam ligados a um aspecto cultural ou social. Também no ano de 2016, foi feito o convite para tocar na inauguração do Rio Media Center, espaço que recebeu jornalistas que vieram para cobrir as notícias não esportivas durante as Olimpíadas de 2016 e contou com a presença do prefeito Eduardo Paes, do ministro do Esporte, Leonardo Picciani, do presidente da Autoridade Pública Olímpica, Marcelo Pedroso e do secretário de estado da Casa Civil, Leonardo Spíndola, além de jornalistas e convidados.



Figura 13: Apresentação da Orquestra Jovem na inauguração do Rio Media Center no ano de 2016.

A apresentação de encerramento das oficinas de música do ano de 2016, contou também com a participação do curso de teatro do projeto, apresentando uma peça e que teve como parte musical a Orquestra Jovem. No ano de 2017, novamente houve a apresentação da Orquestra com a oficina de teatro, porém esse foi o último evento organizado pelo Centro de Ópera Popular de Acari que por falta de patrocínios, encerrou suas atividades no final deste ano.



Figura 14: Última apresentação realizada pela Orquestra Jovem no ano de 2017.

## **CAPÍTULO 2 – “TERÇANDO FLAUTA E CAVAQUINHO, MEU CHORINHO SE DESATA, TIRANDO A CANÇÃO DO VIOLÃO”: A GESTÃO E O FINANCIAMENTO DO PROJETO**

Neste segundo capítulo, o foco de discussão será nos processos de gestão e de financiamento do projeto. Apresentando primeiramente uma descrição das oficinas e parcerias do Centro de Ópera ao longo da sua trajetória, uma articulação com os conceitos de gestão cultural e o público-alvo de atendimento da instituição e o seu alcance.

Posteriormente, o ponto de análise se dará na relação entre os patrocinadores do Centro de Ópera com dois focos: o primeiro, relacionado a uma responsabilidade social e ao retorno que as empresas recebem em apoiar projetos e como isso gera uma melhoria na imagem para elas. Mais adiante, a discussão será sobre as políticas de incentivo a projetos na área da cultura e os agentes que atuam nesse meio.

Já na última parte, terá um foco voltado a equipe envolvida no Centro de Ópera e as formas de remuneração das mesmas, mostrando como isso se apresenta no mercado cultural. Para finalizar, a atuação desses projetos sociais para uma profissionalização desses alunos no campo da cultura.

### **2.1 – “Essa saudade que vai comigo, E até parece aquela prece, Que sai só do coração”: A organização e a gestão do projeto**

Nesta primeira parte, farei uma descrição das oficinas que o projeto ensinou ao longo de sua trajetória. Ao longo da sua caminhada, o Centro de Ópera ofereceu atividades voltadas ao ensino de diversas linguagens artísticas como: a música, a dança, o teatro, a fotografia e o artesanato. Como já mencionado, no início as aulas aconteciam apenas aos sábados e atendiam apenas aos alunos da Escola Municipal Alexandre de Gusmão<sup>20</sup>, que foi a sede inicial do Centro de Ópera, ainda como nome de ABC & Arte. Conforme a procura de alunos foi aumentando, percebeu-se a necessidade de abrir para toda a comunidade o acesso as oficinas do projeto. Isso

---

<sup>20</sup> A Escola Municipal Alexandre de Gusmão é um colégio público localizado no bairro Parque Colúmbia e que atende com aulas da Educação Infantil até o 5º ano do Ensino Fundamental.

acabou permitindo a expansão do alcance das atividades do projeto para todos que desejassem aprender algum curso, sem idade mínima e nem máxima.

Para participar das aulas, não havia necessidade de passar por nenhum processo de seleção. Era apenas preciso chegar ao projeto e escolher a oficina de interesse. No caso de ter a vaga disponível, era feita imediatamente a matrícula. Caso contrário, o aluno entrava em uma lista de espera, aguardando a abertura de vagas para poder ser matriculado. No caso das oficinas de instrumento musical, era solicitado que preferencialmente o aluno tivesse o instrumento ou que pudesse adquirir o quanto antes um, pois, neste caso, o aluno precisa treinar e praticar o que foi passado durante a aula na sua casa.

Todas as aulas eram oferecidas gratuitamente, no qual era apenas solicitado ao aluno que o mesmo tivesse o instrumento para estudo em casa, como já mencionado. No caso dos alunos de dança, era pedido aos responsáveis que esses pagassem pela roupa na qual o aluno fosse se apresentar durante o espetáculo de encerramento e que a mesma, ao final da apresentação, ficava para o próprio aluno. No caso de não poder comprar, o Centro de Ópera arcava com a roupa para que esse aluno pudesse se apresentar, mas, ao final, a mesma ficava para o projeto.

Em relação à parte organizacional, a professora Avamar Pantoja, que foi a idealizadora e fundadora do projeto, esteve à frente da direção do mesmo, permanecendo desde o seu início até o encerramento das atividades em 2017. Moradora do bairro Parque Colúmbia, tem formação em Pedagoga e foi professora da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. Lecionou e foi diretora da Escola Municipal Alexandre de Gusmão até o ano de 2009, quando se aposentou e passou a se dedicar exclusivamente ao Centro de Ópera.

Debruçando-me sobre a análise relativa a gestão do projeto, farei alguns apontamentos referentes aos conceitos de gestão e gestor cultural. Quando se pensa em gestão, pressupomos a relação de processos administrativos e operacionais em relação à administração de processos no campo da arte e da cultura. Podemos associá-lo também à noção de mediação de processos de uma produção material e imaterial de bens culturais além também de ações de mediação de agentes sociais.

Para Rodrigues (2009):

A gestão cultural articula planejamento, operacionalização e mediação. Planejamento de eventos, de programas, de ações, de processos, e de políticas em cultura. Operacionalização técnica, financeira, física e humana. Mediação de agentes diversos: governamentais, não governamentais e comunitários; empresariais, cooperativos ou informais; produtores, viabilizadores e fruidores; tudo isso segundo perspectivas temporais que vão do curto ao longo prazo. (RODRIGUES, 2009, p.78)

Para Avelar (2008), o gestor cultural é o:

Profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais. (AVELAR, 2008, p.52)

Enquanto que, para Cunha (2005):

Podemos afirmar, [...] que esse profissional deverá ser capaz de materializar e dinamizar no âmbito local, regional e nacional as práticas que configuram a cultura de uma comunidade. O próprio nome já define, em parte, o seu perfil profissional, ou seja, como gestor no campo da cultura, tende a desenvolver sua sensibilidade artística, articulando-a a um caráter mais prático, voltada para ações objetivas e estratégicas de atuação, tanto no setor público quanto na iniciativa privada e no terceiro setor, o que lhe exige uma formação multidisciplinar e generalista. (CUNHA, 2005, p. 116-117)

Já Bayardo (2008) entende a gestão cultural como:

Uma mediação entre os atores, as disciplinas, as especificidades e os domínios envolvidos nas diversas fases dos processos produtivos culturais. Essa mediação torna possível a produção, a distribuição, a comercialização e o consumo dos bens e serviços culturais, articulando os criadores, os produtores, os promotores, as instituições e os públicos, conjugando suas diversas lógicas e compatibilizando-as para formar o circuito no qual as obras se materializam e adquirem sentido na sociedade. (BAYARDO, 2008, p. 57)

Pensar a gestão cultural requer a compreensão de que se trata de um campo amplo que engloba instituições, programas, projetos, indústrias, empreendimentos, bens, serviços e direitos culturais. Em cada um desses itens, temos especificidades que estão envolvidas a administração de recursos materiais e humanos além da gestão de inúmeros sentidos que circundam a vida social em contextos e momentos determinados. Isso se deve também ao fato do setor cultural ser uma área altamente dinâmica.

No caso do Centro de Ópera, a gestão estava voltada a um planejamento e uma compreensão do foco que o projeto queria passar e ensinar. Por exemplo, na

área de música que era voltado ao ensino de gêneros musicais consagrados dentro do campo da música como o choro e a música erudita. Na área de dança, com o ensino de Balé clássico, além do ensino de demais habilidades artísticas como o teatro e a fotografia. Além do mais, a gestão do projeto era direcionada também, a percepção do território em que o Centro de Ópera se encontrava, já que se trata de um bairro do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Outra percepção é em relação aos alunos que o projeto queria atingir e quais frequentavam as suas atividades.

Para a descrição das oficinas, farei a abordagem por períodos. O primeiro período, trata da época do início das atividades na escola Alexandre de Gusmão, entre os anos de 2000 até o início de 2005. As primeiras oficinas oferecidas no projeto foram: cavaquinho, violão, percussão, teoria musical, flauta doce, teclado e canto coral, na área de música; além de teatro e dança. Durante esse período, algumas aulas de música passaram a ocorrer também durante os dias da semana, essas eram oficinas com no máximo cinco alunos.

Novas oficinas também foram surgindo na área de música durante esse período, como a de bandolim, em 2003, além de aulas de teoria musical para todos os alunos e harmonia musical para os participantes que mais se destacavam nas aulas. Com relação às atividades de teatro e dança, essas encerraram as atividades no final do ano de 2004, fazendo com que, a partir de 2005, o foco do Centro de Ópera passasse a ser as atividades de música.

No ano de 2005, pensando em uma expansão no alcance das atividades do projeto, o Centro de Ópera muda a sua localização para um salão alugado. Esse espaço passou a ser a sede oficial da instituição, até o encerramento das atividades do mesmo no ano de 2017. Além desse salão para as aulas, o projeto também contou com mais alguns espaços alugados para a realização das oficinas. No ano de 2007 e entre 2009 e meados de 2012, dispôs de uma casa para auxiliar nas atividades. Já no decorrer de 2009 e até 2015, possuiu duas lojas para a prática das oficinas, salientando também que todos os espaços sempre foram alugados, o que ocasionou que nunca o projeto teve uma sede própria durante os anos de funcionamento.

Entre 2005 e 2007, teve apenas aulas na área de música e viu uma expansão nessas oficinas, com a inclusão de aulas de guitarra e contrabaixo. Nota-se uma diferenciação perante a outras escolas com foco em choro, pois o projeto de inseriu

no ensino de seus alunos, instrumentos que não são necessariamente deste universo, o que faz também com que o Centro de Ópera transite por um campo maior de gêneros musicais.

No caso de uma escola de choro, para ser chorão - o músico que toca choro -, necessita de uma série de códigos, ou seja, não basta ser apenas um músico que executa as partituras desse estilo, como é o caso da formação dos alunos Escola Portátil de Música. A autora Carolina Alves (2009), em sua pesquisa sobre a escola, traz a seguinte análise:

Ser capaz de executar uma partitura não faz do seu executor um chorão. Existem códigos a partir dos quais o chorão deve se orientar. Formas de se comportar, regras do que ouvir ou da forma de tocar que trazem à tona um universo rico em torno do músico de choro. Há um ambiente onde a coletividade impõe determinadas regras, aceitá-las significa empoderar-se no interior do grupo. Nesse sentido, a compreensão da noção de grupo, ganha uma importância singular. É, a partir desse ambiente coletivo, que se torna possível compreender o significado de ser um chorão formado na EPM. (ALVES, 2009, p. 79)

Enquanto o foco da formação da Escola Portátil está focado em capacitar músicos de choro, no caso do Centro de Ópera, a base de ensino se na prática de ritmos brasileiros, incluindo o choro.

A partir do ano de 2008, as aulas na área de dança retornaram ao projeto, com foco em balé clássico. Em relação à dinâmica de aulas para os alunos de balé, esses eram divididos por faixa etária e nível de aprendizagem, sendo que cada aluno realizava aulas duas vezes por semana. As oficinas permaneceram ativas até o ano de 2015, tendo uma breve interrupção no ano de 2014 por falta de patrocínio. Em 2015, também foi oferecida aulas de dança de salão no projeto. A parte de dança do projeto, tinha um alcance médio de aproximadamente 250 alunos por ano. Já as de música, o número de alunos envolvidos dependia do quanto de oficinas eram oferecidas, tendo um alcance médio entre 200 e 500 alunos.



Figura 15: Ensaio geral das alunas da oficina de balé no ano de 2012.

Entre os anos de 2009 e 2015, ocorreram inclusões de novas atividades ao Centro de Ópera, como, por exemplo, a Casa de Leitura, que era um projeto voltado ao incentivo à prática da leitura, atendendo tanto na realização de empréstimos de livros, quanto na elaboração de oficinas nas escolas do bairro Parque Colúmbia. A Casa de Leitura surgiu do projeto Prazer em Ler, iniciativa que teve início no ano de 2006, na Escola Municipal Alexandre de Gusmão, com o apoio do Instituto C&A. Desta forma, o projeto passou a alcançar de forma direta, os alunos de quatro escolas e de uma creche que atendem ao bairro, realizando atividades nas mesmas.



Figura 16: Realização de oficina para crianças na Casa de Leitura no ano de 2011.

No ano de 2009, começaram também as aulas de fotografia no projeto, essas duraram até 2014. Na área de música, passou a ser oferecido pelo Centro de Ópera, as oficinas de violino, a partir de 2011. Nesse mesmo ano, deixou de ser oferecido as aulas de guitarra, que retornaram apenas no ano de 2014 e, após esse período, não foi mais oferecida. Entre 2012 e 2013, foi oferecido também no projeto, aulas de artesanato, tendo como foco o ensino de técnicas de bijuterias, *patchwork*, decoupage e pintura em tecidos.



Figura 17: Aulas de fotografia no ano de 2014.



Figura 18: Aulas de artesanato no ano de 2013.

Em 2013, outra oficina que retornou no Centro de Ópera foi a de teatro, tendo como foco a preparação e o desenvolvimento corporal. Assim como algumas atividades, teve uma breve interrupção no ano de 2014, retornando em 2015 e permanecendo até o encerramento das atividades do projeto no ano de 2017. Os anos de 2016 e 2017, foram períodos mais difíceis em relação a patrocínios, o que fez com que poucas oficinas se mantivessem durante esses anos. Em relação à estrutura, o

Centro de Ópera voltou a contar apenas com o salão, e também com a manutenção das aulas de cavaquinho, violão, contrabaixo elétrico, violino e prática de conjunto na área de música e também com as oficinas de teatro. No final de 2017, o projeto encerrou as atividades por falta de patrocínio para o ano de 2018. Apresento abaixo, uma tabela com as oficinas ano a ano para melhor compreensão.

**Tabela 1: Oficinas do projeto ano a ano**

Ano:	Oficinas:
2000	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> <li>• Teatro</li> </ul>
2001	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Violão</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> <li>• Teatro</li> </ul>
2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>• Dança</li> <li>• Teatro</li> </ul>
2003	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>• Dança</li> <li>• Teatro</li> </ul>

2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>• Dança</li> <li>• Teatro</li> </ul>
2005	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Harmonia musical</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> </ul>
2006	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Flauta doce</li> <li>- Harmonia musical</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Teclado</li> <li>- Violão</li> </ul>
2007	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Guitarra</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Violão</li> </ul>
2008	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Guitarra</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teclado</li> <li>- Violão</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> </ul>
2009	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Guitarra</li> <li>- Percussão</li> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> <li>• Fotografia</li> </ul>
2010	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Flauta transversa</li> <li>- Guitarra</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Percussão</li> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> <li>• Fotografia</li> </ul>
2011	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Flauta transversa</li> <li>- Harmonia musical</li> <li>- Percussão</li> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>- Violino</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> <li>• Fotografia</li> </ul>

2012	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Bandolim</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Flauta transversa</li> <li>- Percussão</li> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>- Violino</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> <li>• Fotografia</li> <li>• Artesanato</li> </ul>
2013	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Flauta transversa</li> <li>- Percussão</li> <li>- Prática de conjunto</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>- Violino</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé</li> <li>• Fotografia</li> <li>• Artesanato</li> </ul>
2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Canto</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Flauta doce</li> <li>- Flauta transversa</li> <li>- Guitarra</li> <li>- Percussão</li> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Teclado</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>- Violino</li> <li>• Fotografia</li> </ul>
2015	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Percussão</li> <li>- Teoria musical</li> <li>- Violão</li> <li>- Violino</li> <li>• Dança</li> <li>- Balé;</li> <li>- Dança de salão</li> <li>• Teatro</li> </ul>
2016	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Percussão</li> <li>- Violão</li> <li>- Violino</li> <li>• Teatro</li> </ul>
2017	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música</li> <li>- Cavaquinho</li> <li>- Contrabaixo elétrico</li> <li>- Prática de conjunto</li> <li>- Percussão</li> <li>- Violão</li> <li>- Violino</li> <li>• Teatro</li> </ul>



Figura 19: Aula de teatro no ano de 2016.

Com relação ao público alvo do Centro de Ópera Popular de Acari tinha como foco principal o atendimento a crianças e jovens, apesar de aceitarem alunos de todas as idades. Porém dependendo da área de aprendizagem, o público-alvo atendido mudava, como, por exemplo, nas atividades de artesanato e dança de salão, que contavam com pessoas mais velhas participando.

Além das oficinas citadas anteriormente, o projeto contou também com algumas parcerias. Essas colaborações proporcionaram o desenvolvimento de algumas atividades no Centro de Ópera, tais como aulas de Inglês, Espanhol e LIBRAS, com o apoio do Sesi no ano de 2013. Houve também a cooperação com o programa YCI (*Youth Career Initiative*), que visa à capacitação de jovens de baixa renda em hotéis na cidade do Rio de Janeiro, onde os alunos são habilitados para atuar nesses espaços. Também, ao longo de sua trajetória, o Centro de Ópera ganhou alguns prêmios por causa do trabalho realizado.

O conjunto de ações do Centro de Ópera Popular de Acari [...] suscitou vários prêmios e convites. Entre eles o de "Buenas Prácticas de Educación para La Salud" – da OMS/OPAS 2007 e a Medalha Pedro Ernesto da Câmara de Vereadores da Cidade do Rio de Janeiro.

Em 2008, fomos convidados a participar como coautores do livro *Case Studies in Global School Health Promotion* do Education Development Center (recém editado) onde são apresentados os 29 melhores projetos de educação e cultura do mundo e que obtiveram resultados efetivos na saúde sob uma ótica ampliada. Deste livro, participaram países como Austrália, Índia, Espanha, Canadá e outros, no qual somos os únicos representantes do Brasil.

Em 2010, fomos finalistas do Prêmio Rio Sócio Cultural e, em 2011, recebemos o Prêmio Viva Leitura e outros que corroboram nossa importância no cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro.

(<<http://www.oads.org.br/projeto.php?id=4>> Acesso em: 24/05/2019).



Figura 20: Diretora do Centro de Ópera Popular de Acari Avamar Pantoja na entrega do Prêmio Cultura 10 no ano de 2006.

Essas parcerias e premiações conquistadas pelo projeto ao longo dos anos, trazem uma legitimação em relação ao trabalho desenvolvido pelo Centro de Ópera durante a sua trajetória, pois o reconhecimento através de prêmios dá um *status* e reconhecimento sobre o papel e a importância que o projeto exerceu durante esse período nesse território.

Além das oficinas abordadas, o Centro de Ópera atuou também na parte de formação de plateia. Em parceria com os colégios da região, eram realizadas apresentações artísticas no projeto, exibição de filmes, e distribuição de ingressos para assistir concertos de música, peças de teatro, visitas em museus e espaços culturais e espetáculos de dança. A formação de plateia também era realizada com os alunos da instituição.



Figura 21: Sarau musical para as escolas do bairro no ano de 2013.



Figura 22: Alunos, professores e equipe do Centro de Ópera após a apresentação da ópera O Dileitante na Escola de Música da UFRJ, no ano de 2014.

Em relação ao alcance do projeto em dimensões territoriais no atendimento ao público que o frequentava, a maior parte era do próprio bairro Parque Colúmbia, onde estava localizado o Centro de Ópera. Conseguiu atingir também pessoas de bairros vizinhos como: Acari, Coelho Neto, Pavuna e Jardim América. Chegou a ter alunos de regiões mais afastadas como: Campo Grande, Vigário Geral e Brás de Pina por exemplo.

Sovik (2014) pontua que o surgimento de projetos sociais no Rio de Janeiro, apareceram com força nos anos 1990, devido ao processo de democratização governamental instalado, no qual fez entrar em pauta a violência policial contra a população pobre e negra. Além disso, a autora apresenta que a partir de marcos violentos como a chacinas da Candelária e de Vigário Geral, levaram à fundação de instituições como a Casa da Paz, o Viva Rio, e o AfroReggae.

O impacto dos projetos sobre a cena pública nacional vem, em parte, da reconhecida relação entre autorrepresentação e capacidade de ação. Os depoimentos entusiasmados são muitos, de participantes, quadros e lideranças desses projetos, e fazem sentido. A autoestima pode não ser suficiente, mas é condição necessária para “os de baixo” reconhecerem a própria capacidade e sentirem a liberdade de agir para mudar as relações sociais. A experimentação com novas narrativas sobre si é fundamental para abrir um espaço no mundo, para “entrar em cena”, como disse certa vez o teatrólogo e diretor Paul Heritage, experiente protagonista da cena de projetos socioculturais no Brasil e no Reino Unido. (SOVIK, 2014, p. 174)

Considero que projetos sociais “são ações conjuntas e encadeadas que visam ao desenvolvimento social, a partir do trabalho com um grupo de pessoas” (FEIJÓ & MACEDO, 2012, p. 194). Palavras como autorrepresentação e autoestima como apontado acima, são cruciais na abordagem desses trabalhos. Ou seja, o objetivo principal de um projeto social, não é apenas formar esse indivíduo em uma habilidade técnica ou artística, mas sim trabalhar e abordar também essas noções perante seus alunos e frequentadores. No caso do Centro de Ópera, a formação do aluno que frequenta o projeto está pautada para um processo de aprendizado que vise não apenas à capacitação técnica em uma determinada área artística, mas também de uma construção do papel desse indivíduo na sociedade.

## **2.2 – “A incerteza de um amor, Que mais me faz penar em esperar, Em conduzir-te um dia, Ao pé do altar”:** Patrocinadores, Responsabilidade Social e Políticas de Cultura

O primeiro apoiador do projeto foi a empresa C&A, através do instituto C&A, que permaneceu do início até o seu encerramento do Centro de Ópera com alguma colaboração para a instituição. O principal meio de aporte da empresa se deu através da doação de roupas para venda que, através de um bazar, esses produtos eram vendidos e o dinheiro arrecadado ficava para o projeto. Entre os anos de 2009 e 2011, além da doação de roupas, a companhia colaborou também com um auxílio financeiro para a manutenção do COPA.

No ano de 2007, o Centro de Ópera conseguiu o seu primeiro patrocínio em edital<sup>21</sup>, através da empresa Oi, porém, esse foi um apoio rápido que durou apenas 6 meses. A contribuição da empresa proporcionou o aumento do número de oficinas, como mencionado na seção anterior. Com a saída da companhia, no ano de 2008, a C&A continuou como única apoiadora das atividades, o que gerou uma readequação na remuneração dos professores.

Em 2009, as empresas ONS e Ponto Frio patrocinaram o projeto através do edital de ISS<sup>22</sup> da prefeitura do Rio de Janeiro, além disso, a empresa C&A passou a colaborar com um aporte financeiro, através do Instituto C&A, além de continuar com a doação de roupas para a manutenção das oficinas durante aquele ano. No ano de 2010, o ONS continuou contribuindo como apoiador do projeto pelo ISS assim como a C&A.

Em 2011, houve a saída do ONS, o que fez com que apenas a C&A continuasse como patrocinadora. Porém, no ano de 2012, houve uma mudança na relação do Centro de Ópera com a C&A, que, por uma série de mudanças na estrutura organizacional da empresa, deixou de colaborar com o projeto através do aporte financeiro, continuando apenas com a doação de peças de roupas, que sofreu uma

---

<sup>21</sup> A empresa Oi, através do Instituto Oi Futuro, realiza desde 2006 a seleção através de edital, de patrocínios culturais a serem incentivados pela empresa. O programa a escolha de projetos culturais aptos para captação de patrocínio através de Leis de Incentivo para incentivo da empresa.

<sup>22</sup> O edital de fomento indireto através da renúncia fiscal de ISS é uma lei de incentivo à cultura que consiste na destinação por parte das empresas de até 20% do Imposto Sobre Serviço, para patrocínio de projetos culturais na cidade do Rio de Janeiro.

redução significativa no repasse das mesmas. Neste ano, um convênio com a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro garantiu o funcionamento das oficinas.

Entretanto, no ano de 2013, por falta de patrocínio, algumas atividades chegaram a ser suspensas durante alguns meses, pois, apenas no segundo semestre, o Metrô Rio, entrou como patrocinadora do projeto, através novamente do edital de ISS da prefeitura do município. Neste primeiro momento de patrocínio da empresa, a contribuição foi para o funcionamento de todas as oficinas do projeto. Em 2014, apenas as oficinas da área de música funcionaram, já que a verba conseguida foi através do edital de fomento direto da prefeitura do Rio de Janeiro na linha de música.

Para 2015, as empresas Duas Alianças e Technip entraram como patrocinadores do projeto além de novamente contar com o Metrô Rio como apoiador. Neste ano também, o Centro de Ópera conseguiu o Prêmio de Ações Locais realizado pela prefeitura do Rio de Janeiro. No ano de 2016, a empresa Duas Alianças sinalizou com a continuidade como patrocinador, porém, por questões financeiras, o repasse não foi realizado e apenas o Metrô Rio continuou como apoiador, o que se manteve também no ano de 2017. Há de se destacar também que a C&A como já mencionado anteriormente, continuo com repasses de roupa para vendas no projeto, porém em uma escala menor do que a mesma fazia até o ano de 2011. Apresento abaixo, uma tabela com os patrocinadores ano a ano para melhor compreensão dos dados.

**Tabela 2: Patrocinadores do projeto ano a ano**

<b>Ano:</b>	<b>Empresas Patrocinadoras:</b>
2000	C&A (Bazar)
2001	C&A (Bazar)
2002	C&A (Bazar)
2003	C&A (Bazar)
2004	C&A (Bazar)
2005	C&A (Bazar)
2006	C&A (Bazar)

2007	Oi C&A (Bazar)
2008	C&A (Bazar)
2009	ONS Ponto Frio C&A (Bazar) C&A (Auxílio financeiro)
2010	ONS C&A (Bazar) C&A (Auxílio financeiro)
2011	C&A (Bazar) C&A (Auxílio financeiro)
2012	Convênio com a prefeitura do Rio de Janeiro C&A (Bazar)
2013	C&A (Bazar) MetrôRio (2º semestre)
2014	C&A (Bazar) Fomento Direto (Área de Música) prefeitura do Rio de Janeiro
2015	Technip 2 Alianças MetrôRio Edital de Ações Locais da prefeitura do Rio de Janeiro

	C&A (Bazar)
2016	MetrôRio C&A (Bazar)
2017	MetrôRio C&A (Bazar)



Figura 23: Apresentação na estação Carioca do metrô no ano de 2015 como pedido do patrocinador do Centro de Ópera.

Compreendo que há uma grande dificuldade para se conseguir captar recursos para se manter ativos para vários projetos culturais, pois a cada ano foi necessário um grande esforço para manter o projeto ativo em busca de empresas para a continuação das suas atividades. Porém, um ponto a ser analisado também, é a relação entre as empresas que patrocinam projetos ligados à cultura, pois isso gera

uma melhora da imagem dessas corporações. Sabendo-se que o retorno para quem patrocina é positivo. A autora Chin Tao-Wu, ao analisar o patrocínio de artes nos Estados Unidos e Inglaterra, diz que: “ao patrocinar as instituições artísticas, as corporações se apresentam como tendo em comum com museus e galerias de arte um sistema humanista de valores, e assim revestem seus interesses particulares com um verniz moral universal.” (WU, 2006, p. 148)

Portanto, o patrocínio de projetos está relacionado também há um interesse por parte das empresas que patrocinam, em um retorno de imagem positivo para elas, ou seja, é uma via de mão dupla, pois, o auxílio financeiro que dá para estas instituições é revertido em uma melhora de imagem por parte da sociedade em relação às empresas. No site do ONS, patrocinador do projeto nos anos de 2009 e 2010, encontramos o seguinte texto:

Para o ONS, a promoção artístico-cultural está intimamente relacionada ao desenvolvimento social e humano. É pela arte que se perpetuam os valores essenciais do Homem. Assim, o Operador Nacional busca integrar, de uma forma muito positiva, sua política de apoio cultural a dois outros programas: o Programa de Endomarketing e o Programa de Voluntariado.

Além de adotar como critério a seleção de projetos com perfil socioeducacional, o ONS busca, como contrapartida, a garantia do acesso à arte para seus colaboradores e para as instituições assistidas por seus voluntários. Com isso, mesmo com recursos reduzidos, consegue multiplicar o resultado de seu apoio a projetos culturais. (<http://www.ons.org.br/paginas/sobre-o-ons/responsabilidade-social/patrocinio-cultural> Acesso em: 08 de agosto de 2019)

Já no site do MetrôRio, patrocinador nos anos de 2013, 2015, 2016 e 2017, temos a seguinte informação:

A atuação da área de Responsabilidade Social do MetrôRio está alinhada às diretrizes do Instituto Invepar, que privilegia três áreas temáticas que contribuem para o desenvolvimento e a valorização dos territórios impactados: Educação/Cultura, Meio Ambiente e Esporte.

Nossas ações são pautadas nas necessidades das comunidades, mapeadas em um Perfil Socioeconômico, que é atualizado periodicamente.

([https://www.metrorio.com.br/Empresa/ResponsabilidadeSocial?p\\_interna=1](https://www.metrorio.com.br/Empresa/ResponsabilidadeSocial?p_interna=1) Acesso em: 08 de agosto de 2019)

Analisando essas informações, compreendo que certas empresas através de um discurso de Responsabilidade Social apoiam projetos ligados à área da cultura. No Brasil, a responsabilidade social surgiu trazendo como base algumas iniciativas vindas de movimentos empresariais. Por volta do início dos anos de 1960, foi fundado,

no estado de São Paulo, a Associação de Dirigentes Cristãos de Empresas (ADCE), através de um grupo de empresários, que tinha como objetivo estudar as atividades econômicas e sociais do meio empresarial. Assumindo como compromisso o de negar uma noção individualista e de lucro como únicos propósitos de uma organização e assim, atribuindo uma função social através de dez princípios: respeitos éticos, funções sociais, serviço à comunidade, lucro como remuneração, exigências legais, contribuição efetiva, respeito aos colaboradores, produtividade para todos, condições motivadoras e abertura ao diálogo (OLIVEIRA, 2005).

Entre 1970 e 1980, houve o surgimento de outros movimentos, no qual podemos apontar, a Fundação Instituto de Desenvolvimento Empresarial e Social (FIDES), que foi criada tendo como base a ADCE, além do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE), esse, que teve como participante Herbert de Souza, o Betinho<sup>23</sup>, que, no início, tinha como proposta democratizar a informação, indo além, no qual contribuiu para uma mobilização da sociedade e de empresas em campanhas como a Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida, no ano de 1993, sendo considerada um marco da aproximação de empresários em relação as questões sociais. (OLIVEIRA, 2005)

Além do mais, outras iniciativas ajudaram a fortalecer esse movimento como por exemplo, o Grupo de Institutos Fundações e Empresas (GIFE), que foi fundado em 1995, sendo esse o primeiro instituto que transformou o interesse empresarial em investimento social privado. Todos esses pontos colaboraram para um aumento no movimento de responsabilidade social no Brasil, porém, como ponto fundamental também, foi a criação do Instituto Ethos de Empresas e Responsabilidade Social, no ano de 1998, que fez com que esse movimento ganhasse um outro desenho, mais próximo ao que já existia no exterior, por exemplo, sendo baseado na ética, cidadania, transparência e também qualidade das relações da empresa.

A responsabilidade social surge como resgate da função social da empresa, cujos objetivos principais são: (a) promover o desenvolvimento humano sustentável que, transcende o aspecto ambiental e se estende por outras áreas (social, cultural, econômica, política); (b) superar a distância entre os objetivos da empresa e os interesses da comunidade, obrigando as empresas

---

<sup>23</sup> Herbert José de Souza (1935-1997), conhecido como Betinho, foi um sociólogo brasileiro e ativista dos direitos humanos no país. Fundou no ano de 1993, o projeto “Ação da Cidadania contra a Fome, a Miséria e pela Vida” onde arrecadava e distribuía alimentos para a população carente. (Disponível em: <https://www.ebiografia.com/betinho/> Acesso em: 20 de outubro de 2020.)

a repensarem seu papel e a forma de conduzir seus negócios. No cenário atual, a concepção que se tem é de que a prática empresarial está muito além de manter o lucro de seus acionistas. Ela passou a ser responsável pelo desenvolvimento da sociedade na qual está inserida, adotando ações que influenciem o bem-estar comum. (OLIVEIRA, 2005, p. 67)

Em relação às distinções entre o que seria uma ação de responsabilidade social e de filantropia por parte de uma empresa podemos entender como:

No âmbito empresarial, uma ação é considerada de caráter filantrópico quando a empresa faz doações financeiras a instituições, fundações, associações comunitárias etc. No conceito de responsabilidade social, a empresa age de forma estratégica, ou seja, são traçadas metas para atender às necessidades sociais, de forma que o lucro da empresa seja garantido, assim como a satisfação dos funcionários, fornecedores, clientes e o bem-estar social. Há um envolvimento, um comprometimento. (OLIVEIRA, 2005, p. 65-66)

Pensando em alguns apontamentos em relação à marketing social, esse pode ser considerado como um intercâmbio de valores que não são obrigatoriamente físicos e nem econômicos, mas que podem ser, por exemplo, políticos, morais ou sociais, e esse pode ser utilizado com o propósito de ideias ou que propiciem bem-estar à comunidade. Trata-se de uma subdivisão da área do marketing que vem tendo cada vez mais destaque nos últimos anos e, como contrapartida, traz benefícios para as empresas que exercem e também para a sociedade. Esse benefício se dá, pois a imagem de uma organização vinculada a uma causa social traz uma grande visibilidade perante o seu público e o mercado. (LEVEK, 2002)

Há também várias formas na utilização do marketing social, como, por exemplo: o marketing de filantropia, que se baseia na doação realizada por uma empresa a uma entidade que será beneficiada; o marketing de campanhas sociais, que veicula mensagens de interesse público em embalagens de produtos, atua também na organização de vendas no qual um determinado percentual ou um dia de vendas seja destinado para alguma entidade.

Temos também o marketing de patrocínio de projetos sociais, na qual essas instituições atuam como patrocinador ou atuam em parceria com governos no financiamento de ações sociais. Além disso, podem atuar também através de institutos e fundações criadas por essas próprias organizações para seus projetos.

Há o marketing de relacionamento com base em ações sociais, no qual utiliza a área de vendas da própria empresa na orientação dos clientes como usuários de

serviços sociais; e, por último, o marketing de promoção social do produto e da marca, aonde uma organização utiliza o nome de alguma entidade ou logotipo de uma campanha por exemplo, fazendo com que se acrescente valor ao negócio gerando assim um aumento no número de vendas. (LEVEK, 2002)

Ao realizar um levantamento sobre o investimento na área de cultura por parte da secretaria municipal da área pela prefeitura do Rio de Janeiro a partir do ano de 2013, constatei os seguintes valores investidos. No edital de fomento indireto, através da renúncia fiscal de ISS, a prefeitura disponibilizou, para este ano, o valor de R\$ 42.922.505,00 (quarenta e dois milhões, novecentos e vinte e dois mil e quinhentos e cinco reais) para o patrocínio a projetos nas seguintes áreas: artes visuais, artesanato, audiovisual, bibliotecas, centros culturais, cinema, circo, dança, design, folclore, fotografia, literatura, moda e museus.

·Nos editais relativos ao ano de 2014, o valor disponibilizado para o fomento indireto foi novamente de R\$ 42.922.505,00 (quarenta e dois milhões, novecentos e vinte e dois mil e quinhentos e cinco reais). Além desse valor e em substituição aos antigos programas de fomento direto, a prefeitura lançou no ano de 2013, um edital com valor total de R\$ 33.000.000,00 (trinta e três milhões de reais), para apoio a projetos em nove áreas (teatro, música, dança, circo, artes visuais, incentivo a leitura, publicação de estudos e pesquisas, ensaios e obras literárias sobre a cultura, realização de espetáculos e intervenções ao ar livre e realização de mostras, festivais, mercados, feiras e/ou premiações culturais), tendo como total investido nesses dois editais quase 76 milhões de reais.

No ano de 2015, para o edital de fomento indireto via renúncia fiscal, foi destinado o valor de R\$ 47.955.706,03 (quarenta e sete milhões, novecentos e cinquenta e cinco mil, setecentos e seis reais e cinquenta e três centavos). Em relação ao fomento direto foi destinado através do edital o valor de R\$ 31.500.000,00 (trinta e um milhões e quinhentos mil reais), alcançando um valor de investimento de quase 80 milhões de reais para a cultura.

Além desses editais, foi publicado também a primeira seleção para o Prêmio de Ações Locais, que teve como foco as comemorações dos 450 anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Foram contemplados, 85 projetos com uma premiação de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) para cada um. O valor total destinado pela

prefeitura ao prêmio foi de R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões de reais). O edital foi destinado a pessoas físicas e Microempreendedores Individuais (MEI), com a seguinte divisão: sessenta e cinco propostas aprovadas para pessoas físicas e vinte através de MEI. Vale ressaltar que a premiação final para pessoas físicas contou com o desconto de Imposto de Renda direto na fonte de 30%, o que fez com que o valor líquido recebido por pessoa física ser de R\$ 28.000,00 (vinte e oito mil reais).

Para o ano de 2016, em decorrência da realização das olimpíadas na cidade, o edital de Ações Locais da prefeitura teve como foco a contratação de agentes ou grupos artísticos para apresentação na Programação Cultural Cidade Olímpica, com palcos itinerantes. Com valor de 4 mil reais por apresentação, cada agente ou grupo, poderia realizar até cinco apresentações, fazendo com que o valor máximo recebido no edital fosse de 20 mil reais. O programa contou com o aporte financeiro de R\$ 2.800.000,00 (dois milhões e oitocentos mil reais) por parte da prefeitura.

Em relação ao edital de fomento indireto, o valor disponibilizado para patrocínios foi de R\$ 53.523.805,20 (cinquenta e três milhões, quinhentos e vinte e três mil, quinhentos e oitenta e cinco reais e vinte centavos), enquanto que, o aporte financeiro pela seleção de fomento direto foi de R\$ 24.500.000,00 (vinte e quatro milhões e quinhentos mil reais), totalizando pouco mais de 75 milhões de reais em apoio.

No edital para o ano de 2017 de patrocínio através de renúncia fiscal, foi destinada a quantia de R\$ 57.288.494,52 (cinquenta e sete milhões, duzentos e oitenta e oito mil, quatrocentos e noventa e quatro reais e cinquenta e dois centavos). Enquanto que, para o edital de fomento direto, foi previsto o valor de R\$ 24.800.000,00 (vinte e quatro milhões e oitocentos mil reais). Porém, essa verba não foi repassada aos projetos aprovados, já que era um ano de troca de gestão da prefeitura. Eduardo Paes havia lançado o edital no seu último ano de mandato que seria executado durante o primeiro ano do novo prefeito Marcelo Crivella. A justificativa para o não pagamento foi que o governo anterior não havia verbas suficientes para serem repassadas, deixando a responsabilidade para o próximo governante. Depois de alguns meses de imbróglio, a nova administração decidiu por não pagar o edital.

A não obrigação do repasse encontra base para isso no item 2.5 do edital: “A liberação do valor destinado a esse Processo Seletivo está condicionada à

disponibilidade orçamentária e financeira, caracterizando a seleção como expectativa de direito do Proponente”. Ou seja, amparados através desse parágrafo, os projetos aprovados ficaram sem verba.

Este também foi o último edital de fomento direto lançado pela prefeitura, que, nos anos seguintes, lançaram apenas a seleção de projetos via renúncia fiscal de ISS, com os seguintes valores: R\$ 55.074.902,80 (cinquenta e cinco milhões, setenta e quatro mil, novecentos e dois reais e oitenta centavos) para o ano de 2018; R\$ 51.728.424,04 (cinquenta e um milhões, setecentos e vinte e oito mil, quatrocentos e vinte e quatro reais e quatro centavos) disponíveis para 2019; e R\$ 54.699.289,98 (cinquenta e quatro milhões, seiscentos e noventa e nove mil, duzentos e oitenta e nove reais e noventa e oito centavos) em 2020.

Esses valores relativos ao programa de fomento indireto via renúncia fiscal, estão amparados pela Lei nº 5.553, de 14 de janeiro de 2013, que estabelece que o valor disponível para patrocínios seja de no mínimo 1% do arrecadado pelo ISS, tendo como base o ano anterior ao lançado pelo edital. Os dados analisados compreendem a gestão dos prefeitos Eduardo Paes (2013-2016) e Marcelo Crivella (2017-2020), para entender também quais as políticas de cultura foram pensadas durante esses anos e quais as formas de investimento nesse campo foram utilizadas.

Quando o investimento principal para a realização de atividades deste segmento fica direcionada a captação através de editais de renúncia fiscal, o setor cultural acaba refém dessas empresas patrocinadoras, pois o poder de decisão para esses apoios ficam para essas instituições. Como o poder dá apenas a chancela de captação para um projeto cultural, os mesmos acabam ficando dependentes de produtores e captadores de recursos. Além do mais, cada organização define a forma na qual o investimento será realizado, buscando, na maioria das vezes, apoiar projetos e eventos com um grande potencial de retorno positivo para a imagem das mesmas, fazendo com que, por muitas vezes, pequenos projetos acabem sem patrocínio.

Outro ponto a se destacar tem relação com as formas da sustentabilidade por parte de projetos e de uma certa dependência que os mesmos possuem profissionais ou empresas que tenham certas habilidades para captação de patrocínios. Como demonstrado por Sovik:

A sustentabilidade dos projetos é precária: sua estrutura depende de doações, financiamentos de curto prazo do Estado ou de grandes corporações e seus programas de responsabilidade e marketing sociais. Para se manter, muitas vezes, dependem de uma ou outra pessoa que “sabe fazer” e cuja liderança é tanto imprescindível quanto potencialmente autoritária. (SOVIK, 2014, p.174)

No caso do Centro de Ópera, contou, entre os anos de 2006 e 2009, com a empresa Baluarte Cultura<sup>24</sup>. A mesma atuou na área de produção e captação de recursos para o projeto, em que conseguiu, no ano de 2007, o primeiro patrocínio via edital da empresa Oi. No ano de 2010, a Moledo Produções ficou como responsável por essa parte de captação, enquanto que, entre 2013 e 2017, a OZ Produções e Marketing Cultural ficou como encarregada de fazer esse serviço para o Centro de Ópera.

Essa dependência também se dá pelo fato dos editais de patrocínio na área de cultura pedirem experiências comprovadas dos proponentes, por um período mínimo, que geralmente é entre 2 e 3 anos, para participarem desses programas. Além disso, em geral, os projetos sociais contam com profissionais que tem vontade de fazer, mas não sabem quais são os caminhos e meios de como captar recursos para o desenvolvimento das atividades desses locais. Temos de considerar que não se trata apenas de uma questão que envolvam patrocínios ou as formas como são aplicados atualmente. Refere-se também a uma falta de desenvolvimento de uma política de cultura abrangente por parte do poder público, o que faz com que alguns projetos na área da cultura sejam interrompidos e encerrem as suas atividades como no caso do Centro de Ópera.

### **2.3 – “Não esqueça o pandeiro, Que é pra incrementar, O regional brasileiro”: Os processos de profissionalização em um projeto social**

Nesta última seção, como discussão central, estará o papel de projetos sociais em torno de uma profissionalização, apontando também como se dava a remuneração da equipe envolvida no projeto. Quando o projeto começou, na Escola Municipal Alexandre de Gusmão, contava com quatro professores: dois para as oficinas da área

---

<sup>24</sup> A Baluarte Cultura é uma empresa especializada em consultoria e gestão cultural que tem mais de 90 projetos realizados no Brasil e exterior.

de música, um para o teatro e um para dança. Por utilizar a estrutura do colégio, a própria equipe da direção da escola dava suporte no atendimento aos alunos das oficinas.

A forma de remuneração se deu de diferentes maneiras ao longo dos anos no Centro de Ópera. Num primeiro momento, os professores recebiam através de pagamento em dinheiro, devido à verba do projeto vir do bazar. A partir de 2007, com o primeiro patrocínio por uma lei de incentivo, o método de recebimento mudou, sendo prestado nota de serviço por cada professor e sendo depositado o salário na conta de cada um. Nesse período também, a parte de produção e captação do Centro de Ópera ficou a cargo da Baluarte Cultura.

Em 2008, o Centro de Ópera ficou novamente sem patrocínio via lei de incentivo, o que ocasionou novamente no pagamento aos colaboradores em dinheiro viabilizado pelo bazar. Outra forma de pagamento esteve mais presente entre 2009 e 2012 no projeto através de Recibo de Pagamento Autônomo (RPA). Neste caso, esse é um método de pagamento que garante o pagamento de INSS para o indivíduo.

A partir de 2012 também, foi sugerida a adoção do Microempreendedor Individual (MEI) por parte de cada colaborador do projeto. Caso não optasse por essa forma de recebimento, o outro método era através de emissão de nota no qual era preciso se associar a uma cooperativa e essa repassava uma nota de serviço ao projeto no nome do professor.

Em relação à equipe que trabalhava no projeto no ano de 2017 era composta por: duas responsáveis pelo bazar, quatro para a parte de secretaria, a diretora do COPA e sete professores, sendo seis na área de música, um para a oficina de prática de conjunto (que era eu), um para a oficina de violão, um para a oficina de percussão, um para a oficina de cavaquinho, um para a oficina de violino e um que ficava responsável tanto pela oficina de contrabaixo elétrico e também de violão. Além disso, havia um aluno que era monitor da oficina de violão e também um professor para as oficinas de teatro.

Compreendendo esse campo profissional, as manifestações culturais e o seu desenvolvimento, possui uma dinâmica particular em relação ao seu funcionamento. Abarcando essas relações de trabalho e de outras áreas:

As profissões, enquanto ocupações reconhecidas oficialmente, se distinguem em virtude de sua posição relativamente elevada nas classificações da força de trabalho. Em parte isso se deve às aspirações ou origens de classe de seus membros, mas ainda mais importante é o tipo de conhecimento e de habilidade vistos como requisitos para seu trabalho. Como qualquer ofício e ocupação, uma profissão é uma especialização: um conjunto de tarefas desempenhadas por membros da mesma ocupação, ou donos do mesmo ofício. (FREIDSON, 1996, p. 142)

Conforme aborda Leite & Silvestre (2017), a importância social do meio de profissionalização pode ser afirmada em torno da profissão ser compreendida como sendo uma espécie de ocupação que mobiliza recursos sociais e também que a diferenciam dos demais tipos de trabalho. Assim, a profissão definida como uma ocupação no qual conhecemos oficialmente, diferencia-se pela sua posição elevada nas classificações de hierarquia ocupacional por causa do tipo de conhecimento e de habilidade exigidos para seu desempenho.

Em relação a isso, podemos definir então o profissionalismo através das circunstâncias típico-ideais no qual possibilita aos profissionais mobilizarem recursos capazes de controlar o próprio trabalho e, assim, elaborar e aplicar aos assuntos humanos como a disciplina, o discurso ou o campo particular que estes possuem jurisdição (LEITE; SILVESTRE, 2017).

Em sua análise sobre o campo das artes, Bourdieu (2005) compreende que este possui uma lógica própria de funcionamento na qual o que é considerado ruim pode ser visto como bom, como por exemplo o não reconhecimento de um artista em vida, ou a lógica contrário de que o que é um sucesso de vendas como um livro ou um disco pode ser visto como ruim. Para o autor, o campo das artes ao mesmo tempo que nega e se distancia de uma lógica de mercado não vive sem a existência dele.

Em geral os empregos destinados aos profissionais da cultura e das artes, como os músicos, são na maioria das vezes precários. Temos quase sempre uma fragilidade na relação de vínculos para este grupo, no qual os contratos e as condições de trabalho estão ligadas a uma falta de previsibilidade e também de uma segurança, o que acaba gerando uma certa desvalorização destes profissionais.

Como exemplo a isso, temos a remuneração da equipe do Centro de Ópera, pois, como já mencionado, sobre os métodos de pagamento para a equipe se davam por MEI, por prestação de nota, RPA, ou até mesmo em dinheiro. Essa questão é apontada por Requião (2008):

A precarização das condições de trabalho do músico passa não só pelas relações flexíveis de contrato e pela informalidade, como também pelo trabalho não pago que é o trabalho realizado preliminarmente para que determinado show, gravação ou evento possa se realizar. Nesse trabalho podem ser contabilizadas as horas de estudo para a aprendizagem de uma peça musical e as horas e os recursos gastos em ensaios, por exemplo. No caso das apresentações ao vivo ainda é preciso considerar a chamada “passagem de som”, momento em que o músico fica a disposição do técnico que irá operar o equipamento de som, e, no caso das gravações, as horas em que o músico fica disponível até que toda a parte técnica do estúdio esteja pronta para a gravação. Todo esse processo de trabalho vem sendo desconsiderado, o que significa horas de trabalho não remuneradas. (REQUIÃO, 2008, p. 158)

Essas formas de pagamento ocorrem dessa maneira, por não gerarem vínculos empregatícios via Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Assim, a contratação de mão de obra fica mais flexível para quem emprega não gera o pagamento de impostos e benefícios trabalhistas – como o pagamento de férias e décimo terceiro salário -, e, de certa forma, não dão uma estabilidade para os profissionais da cultura.

Outro ponto que contribui para essa precarização tem relação com a liberação dos patrocínios para os projetos na área da cultural. Por vezes, temos uma demora no repasse das verbas para os projetos, o que faz com que em muitos momentos os profissionais envolvidos trabalhem sem receber até que sejam liberados os aportes. Isso demonstra essa instabilidade em relação aos trabalhos na área artística/cultural.

Como central na construção de determinados projetos sociais, temos a noção de profissionalização e capacitação para seus alunos, em que criam-se processos para possibilitar esse processo para quem frequenta as atividades. Em uma fala do antigo diretor artístico do projeto, Caio Cezar, ele aponta:

Meu nome é Caio Cezar, tenho 46 anos, sou diretor artístico do Centro de Ópera Popular de Acari, um projeto que tem seis anos, um projeto que trabalha com a formação profissional de jovens para o campo da música voltada especificamente para o universo da música de concerto e da ópera popular.

O projeto tem a intenção de profissionalização e de aproveitamento desses jovens músicos para criação de projetos artísticos. Esse foi isso que a gente tinha pensado quando a gente começou o projeto eu e a Avamar Pantoja somos os fundadores. (Caio Cezar – ex-diretor artístico do Centro de Ópera e da AcariOcamerata)

(<https://www.youtube.com/watch?v=yrNHQfTyCQI> – Acesso em: 21/06/2020)

Livia de Tommasi (2016), a partir de discussões sobre a inserção de jovens no mercado de trabalho, destaca três pontos:

1. os jovens reivindicavam o direito a ter um trabalho gratificante e do qual gostassem. Ou seja, fazer um trabalho que dá prazer, que não seja pura repetição, que mobilize as capacidades e os desejos não está no horizonte somente das camadas privilegiadas da sociedade.
2. queriam que suas práticas no campo das artes e da cultura – dança, grafite, capoeira, música, teatro, poesia – pudessem dar um retorno financeiro. Ou seja, gostariam de viver do que gostam e sabem fazer.
3. o trabalho formal, com carteira de trabalho assinada, não estava no horizonte da grande maioria, ou seja, não era um objetivo, um motivador. Isso porque, na grande maioria dos casos, não existia, em seu entorno, uma referência de trabalhador com carteira assinada. Ao invés, trabalhar “sem patrão” era um desejo almejado. (TOMMASI, 2016, p. 100-101)

Já Sovik, faz o seguinte apontamento:

Os projetos são sujeitos a críticas por somente encenarem a inclusão social, pois o jovem formado em artes raramente consegue, na vida adulta, ganhar a vida com o que aprendeu: falta uma institucionalização e massificação das experiências educativas pelas quais passou. (SOVIK, 2014, p.174)

Entendendo essa complexidade do campo cultural e considerando que os sujeitos nele inseridos, experimentam formas diferentes de inserção no mundo do trabalho e, assim, produzem formas diversas de engajamento e organização de sua luta política. Ao perguntar para alguns alunos que participaram do projeto se em algum momento haviam pensado em trabalhar como músico ou na área cultural, separei duas falas. A primeira vem do ex-aluno Jonas Alencar, que frequentou a oficina de violão e fez parte da Orquestra Jovem do Centro de Ópera. Atualmente, ele está cursando Música na Unirio.

Ainda enquanto fazia aula no projeto me interessei em fazer faculdade de música e iniciar minha carreira como músico, em 2017 foi quando levei a ideia mais a sério, incentivado por colegas e professores, mas principalmente pelo meu professor de violão Sergio Nogueira, que se comprometeu a dar aulas preparatórias para o vestibular em música.

(Jonas Alencar – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Analisando a fala dita acima, vemos como o Centro de Ópera incentivava os alunos para a inserção no mercado de trabalho na área da música, como no caso do Jonas. E, também, capacitava-o para que pudesse assim prestar o vestibular para música e passar no THE para o ingresso no curso. Já a ex-aluna Maria de Lourdes, frequentou as oficinas de flauta e balé, e também fez parte da Orquestra Jovem. Para ela, a participação no projeto foi mais para ocupar o tempo.

Eu queria ocupar meu tempo então comecei a estudar flauta doce porque uma amiga me chamou e acabei gostando. Logo após uns anos de flauta doce, comecei na flauta transversal e acabei indo parar em uma "prática de conjunto", o que foi muito bom no final das contas. Tive muito aprendizado nesse tempo. Mas iniciei no projeto com o intuito de fazer ballet.

(Maria de Lourdes – ex-aluna de flauta e balé e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Neste caso, temos o oposto, a trajetória percorrida pela aluna, foi pensando em ocupar um tempo livre que a mesma tinha. Essas percepções, são apontadas por Hikiji (2006), em sua análise sobre o projeto Guri, sobre o fazer musical desses jovens alunos. A primeira trata da música para “matar o tempo” e a segunda que esta seria “tudo” nas suas vidas.

Na fala dos jovens que pesquiso, tal trânsito é percebido no modo como descrevem os significados do fazer musical: ora ele é um “matar tempo”, ora representa “tudo” em suas vidas. Jovens que tinham começado a tocar para “matar o tempo” me contavam que, “com o tempo”, passaram a gostar do aprendizado e, por fim, não conseguiam mais imaginar suas vidas sem a prática musical. (HIKIJ, 2006, p. 162)

Essas duas percepções da autora são interessantes para analisar o contexto em que os alunos frequentam projetos, pois a primeira relação de música para matar o tempo está ligada a um tempo ocioso por parte desses jovens no qual o aluno se matricula apenas para passar um período que ele estaria sem nenhuma atividade para fazer em sua casa e se ocupa com as aulas de música. A segunda de que a música seria tudo na sua vida já caminha mais para uma ideia de aprendizado para uma profissionalização.

As falas acima dão uma noção desses dois alcances de um projeto social, como o caso do Centro de Ópera Popular de Acari. No caso do aluno Jonas Alencar, o projeto com suas oficinas deu o suporte na sua capacitação para que o aluno conseguisse ingressar no curso de Música, que necessita de Teste de Habilidade Específica (THE) para o ingresso. Como cita o trecho da reportagem abaixo:

Durante um ano, o estudante Jonas Alencar, de 21 anos, estabeleceu uma rotina intensa de estudos para o vestibular de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Na hora do teste de habilidade específica, sabia exatamente o que fazer, pois teve aulas preparatórias para a prova. E ele não gastou um centavo, dinheiro que não teria mesmo de onde tirar. O jovem foi preparado integralmente pelo Centro de Ópera Popular de Acari. O resultado foi quase perfeito: em três testes, tirou duas notas dez e uma 9,4.

(<https://extra.globo.com/noticias/rio/centro-de-opera-popular-de-acari-fecha-por-falta-de-patrocinio-22741379.html>) Acesso em: 22 de abril de 2019



Figura 24: O aluno Jonas Alencar durante apresentação no ano de 2017.

Da mesma maneira que a formação dos alunos pode levar a uma profissionalização para o campo das artes, há também a percepção dessa inserção na própria escola enquanto monitor e posteriormente como professor.

A profissionalização também pode acontecer dentro da própria escola, o bom aluno pode se tornar monitor da Escola Portátil de Música. Como monitor ele começa a viver, pelo menos em parte, profissionalmente da música e fica mais fácil, a partir daí, escolher a música como profissão. (FRYDBERG, 2011, p. 145)

Assim como no caso da Escola Portátil de Música, o Centro de Ópera Popular de Acari, passou por um processo semelhante na questão da profissionalização dos alunos. Primeiro com os músicos integrantes do grupo AcariOcamerata, que, além de representar o projeto em suas apresentações, se tornaram professores do projeto, em que foram formados como músicos e, aos poucos, cada integrante foi ingressando como professor da instituição.

Eu entrei aqui não sabendo o que era partitura mais ou menos praticamente não sabia o que era a música que eu toco violão aqui eu vou ser professor agora o engraçado é que eu não sabia tocar nada, hoje sim já evolui já vou começar a dar aula agora eu sempre gostei muito de música eu vou tá tendo essa oportunidade agora com o projeto e hoje eu me sinto mais realizado vamos dizer assim porque eu tô (*sic*) fazendo a música porque eu gosto que é o que eu realmente quero seguir para o resto da vida. (Davi Menezes)

(<https://www.youtube.com/watch?v=yrNHQfTyCQI> – Acesso em: 21/06/2020)

No caso acima, demonstra o processo de formação desse aluno, que chegou ao projeto sem nenhum domínio técnico sobre o instrumento e sobre música, e aos poucos, foi se desenvolvendo até virar professor. Na fala a seguir, podemos perceber como o Centro de Ópera é visto por esse integrante, apresentando o projeto como um espaço de formação e inserção desses participantes no mercado de trabalho.

Eu acho que eu acho que o grande diferencial né do projeto, é a proposta que ele tem né que ele não só forma os músicos, mas além disso ele já dá a chance de ele entrar no mercado de trabalho que é coisa que as outras escolas não fazem. (Edmilson Abreu)

(<https://www.youtube.com/watch?v=yrNHQfTyCQI> – Acesso em: 21/06/2020)

A partir desses apontamentos, compreendo que projetos sociais têm uma premissa de serem além de espaços de aprendizagem para esses jovens, serem espaços de profissionalização para os mesmos, no qual, a partir do ensino seja de uma atividade, seja ela artística ou não, capacitarem esse público para o mercado de trabalho. Como por exemplo, a formação do grupo AcariOcamerata, que fez com que esses músicos participassem de diversos festivais de música e também virassem professores do projeto.

Podemos considerar que foi uma premissa do projeto, essa formação de alunos. Da equipe de professores do último ano de atividade do projeto (7 professores e 1 monitor), no ano de 2017, apenas dois - a professora de violino e o professor de teatro - não foram alunos do projeto, todos os demais, passaram pelas oficinas do Centro de Ópera como alunos.

### **CAPÍTULO 3 – “DESAFIANDO NOTAS NUM DUELO DE BAMBAS, NUM CHORO DE QUINTAL, OU NUMA RODA-DE-SAMBA, MANDA PRA MIM, O SETE-CORDAS, O BUMBO E O TAMBORIM”: UMA ANÁLISE SOBRE CULTURA, TERRITÓRIO E TERCEIRO SETOR NO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI**

Neste terceiro capítulo, a discussão central será uma análise sobre a construção de projetos sociais e seus discursos. Apresentam-se entrevistas realizadas com a diretora do projeto, com alguns ex-alunos e ex-professores e também com reportagens e também vídeos com uma visão sobre a trajetória do Centro de Ópera Popular de Acari ao longo dos anos.

Num primeiro momento, numa análise sobre o conceito de cultura, trazemos múltiplas visões desse termo e como projetos sociais, como o caso do Centro de Ópera Popular de Acari, vão se pautar em uma visão salvacionista para a construção dessas instituições. Posteriormente, a discussão será sobre as ideias de território e de territorialidade e como isso se aplica no projeto.

E, por último, uma análise sobre as ONGs e Terceiro Setor, trazendo alguns apontamentos e visões sobre a construção de projetos sociais.

#### **3.1 - “E havia para as grandes confissões dos corações, os tangos de Ernesto Nazareth.” Resistência ou salvação? Uma análise do conceito de cultura em torno de projetos sociais.**

Nesta primeira seção, irei abordar a relação sobre a criação de projetos sociais através de duas perspectivas. A primeira, através de um viés salvacionista, e a segunda, como espaços de resistência. Centrados no conceito de cultura, a criação de projetos sociais passa em parte, através de seus discursos, uma certa visão salvacionista. É como se os moradores dessas regiões precisassem de uma iniciativa que venha para “salvar” a vida de jovens, por vezes, através da arte e do esporte. Então, que noção de cultura é essa que está sendo abordada?

Um conceito com múltiplos sentidos e disputas, esse é o termo cultura, podendo ser apontado como característico do interesse multidisciplinar de diversas

áreas de estudo. Clifford Geertz (2008) considera a cultura como redes de significação em que a humanidade está envolta. Raymond Williams (2000) entende a cultura como o processo significativo através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada e explorada. Além disso, para o autor, o termo contém em si mesmo uma tensão entre produzir e ser produzido. Portanto, podemos compreender a cultura como processos sociais, nos quais acontecem embates e negociações, que sentidos e valores são construídos, atribuídos, vivenciados socialmente, sendo que os sentidos e significados não estão dados, sendo constantemente disputados (EAGLETON, 2003).

A concepção de cultura está sempre em disputa, sem perder seu lugar característica, e principalmente por ocupar um lugar central no mundo contemporâneo. Para Hall (1997), a cultura assume uma função de centralidade, pois, apesar de nem tudo se reduzir à cultura, tudo é atravessado por ela, já que cultura é produção de sentido. Ao discutir a visão dos Estudos Culturais em torno do conceito de cultura, a autora Maria Elisa Cevasco (2001) aponta dois paradigmas. O primeiro seria o culturalista, que entende a cultura como um todo social, um instrumento de descoberta, interpretação e luta social, já o segundo, o estruturalista, busca, na cultura, uma manifestação de dados estruturais de uma sociedade.

Ana Enne (2012) analisa a relação entre cultura e política nas ONGs. Ela discorre sobre as disputas acerca da ideia de cultura e sobre sua atribuição de sentido. Compreende que o lugar da cultura para a construção das estratégias políticas em dois momentos distintos: o primeiro nos anos 1980 e 1990, quando existiam diversas “casas de cultura” na região e o segundo momento entre os anos de 2000 e 2010, quando esses espaços desapareceram ou foram readaptados através de ONGs. Para a autora, o fio condutor nessas relações está na centralidade da categoria cultura, conforme nos diz Hall: “a expressão ‘centralidade da cultura’ indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 22).

Hall (2003), ao abordar os processos de luta e de resistência na cultura popular em comparação à cultura dominante, busca estabelecer a discussão através de uma perspectiva de totalidade contraditória. Além disso, as práticas populares se desenvolvem em meio aos embates e tensões com as práticas, costumes e valores dos grupos dominantes. Assim, para superar os sentidos que privilegiam a cultura

dominante, tem, na ampliação dos conceitos de cultura e de memória, uma fundamental importância: para que deem conta da subjetividade e das estruturas sociais.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. (HALL, 2003, p. 255)

Logo, não há uma cultura popular separada das relações sociais e nem meramente como um reflexo da cultura dominante. Entendendo então a cultura popular como um campo de disputas por práticas, comportamentos e valores, podemos perceber que esses embates se dão em diferentes níveis, compreendendo desde o micro até a luta de classes (HALL, 2003).

Em relação aos projetos sociais, pode-se perceber que essa visão mais elitista do termo cultura tem grande reverberação nesses espaços, pois há a difusão desse pensamento não apenas nos gestores dessas instituições, mas também por parte de moradores dessas regiões, que repudiam por muitas vezes a cultura da favela. Porém, há também uma visão de acessar lugares e elementos que vêm sendo dados como parte de uma elite e não alcançadas por uma classe popular.

Em uma fala sobre a importância do projeto para o bairro, a diretora Avamar Pantoja pontua o seguinte:

Eu acredito que seja muito importante até mesmo porque [...] não existem outros projetos parecidos, pelo menos nas proximidades, no entorno do projeto. Segundo, porque é uma forma da [...] classe operária estar atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo. Então, eu acho que a importância é essa: oportunizar as pessoas que descubram os seus dons, independente da classe econômica que elas pertençam, porque nós temos alunos aqui que são alunos da classe trabalhadora e temos pessoas que são filhos de empresários que estudam no próprio projeto, então acho que o que é fundamental é essa oportunidade e essa convivência entre todos, acho que isso é importante. (Informação verbal, Avamar Pantoja, diretora)<sup>25</sup>

Ao mesmo tempo, aparece essa noção de que “não existem outros projetos parecidos” e também a de “oportunizar as pessoas que descubram os seus dons”. Temos também, na fala acima, a visão por parte da diretora de que a “classe operária

---

<sup>25</sup> Comunicação pessoal ao autor em 24 de junho de 2015, no Centro de Ópera Popular de Acari.

estar atingindo uma coisa que foi posta como elite, para elite durante muito tempo”, que é a ocupação de espaços ou de áreas que antes estavam postos apenas para uma determinada classe ou regiões e que passa a ser acessada por esses novos sujeitos.

Pensando nas definições sobre juventude, vemos como essa noção foi sendo aplicado de diversas formas ao longo do tempo e que possui características culturais próprias, sendo considerado como um momento preparatório para a vida adulta e também como uma etapa problemática da vida (CARA; GAUTO, 2007). Temos, assim, a concepção de duas visões: a primeira, que trata a condição juvenil como um momento de aprendizado e formação. Já na segunda definição, temos a relação do jovem como vítimas de problemas sociais e que ameaçam a ordem, e, a partir deste ponto de vista, que projetos sociais vão se pautar para pensar nas suas ações e atividades, ocupando o tempo ocioso desses agentes com atividades culturais e de formação para que os mesmos não se envolvam com o mundo da criminalidade e do tráfico de drogas.

Em termos quantitativos e relativos, todas essas questões encontram na juventude o grupo etário mais vulnerável da população, tornando os jovens as mais comuns vítimas desses problemas sociais. Contudo, as estratégias metodológicas dos supracitados projetos e ações de saúde e segurança pública estão fundamentadas em uma concepção do comportamento juvenil como uma espécie de comportamento de risco, o que – mesmo não sendo uma perspectiva assumida – denota o caráter antiquado e equivocado dessa corrente interpretativa, que acaba por colaborar com a estigmatização da fase juvenil. (CARA; GAUTO, 2007, p. 172)

Ao abordar esse jovem como um ser vulnerável da população e que assim são as vítimas de problemas sociais, vai de encontro aos discursos produzidos por projetos sociais. Essas falas sobre a função dessas instituições são pautadas na melhora da autoestima por esses alunos serem considerados “carentes”. A autora Rose Hikiji (2005) aponta essa noção em sua pesquisa na qual ela reproduz um trecho de uma fala do então secretário de cultura de São Paulo na abertura de uma apresentação de jovens do projeto Guri.

Estão neste palco meninos e meninas que, por meio da música, descobriram que podem fazer algo bom. São crianças e jovens carentes, internos da Febem, que estão recuperando sua autoestima ao aprender um instrumento, tocar em uma orquestra. Soubemos, por exemplo, que diminuiu o número de fugas na Febem depois que o projeto começou...

Olhei para a Alessandra (a *spalla*), para o Valdir (o *concertino*), para outras crianças e jovens que conheci no pólo e nos ensaios. Postura e expressão

facial inalteradas, ao ouvir as palavras do apresentador. Como estariam se sentindo sendo identificados – pela indiferenciação – como “internos da Febem” ou “menores carentes”? [...] Mas algo nos olhares dos meus colegas de palco indicava que eu não era a única a não se enxergar na imagem que o apresentador projetava sobre nós. (HIKIJ, 2005, p. 157)

A palavra “carente”, muitas vezes, quando é utilizada para se referir à moradores de regiões periféricas, traz em si um certo julgamento de valor, reforçando por vezes os estereótipos sobre a periferia. Trabalhando pelo viés da falta, ou seja, de algo que está incompleto na formação desses sujeitos ou de territórios. Em relação aos discursos produzidos também pela mídia, apresento o título de duas reportagens: “Lugar popular, música erudita”<sup>26</sup> (O GLOBO, 2007) e “Lições de música e cidadania em Acari”<sup>27</sup> (JORNAL DO BRASIL, 2006).

Ressalto também esses trechos de matérias sobre o papel da formação do Centro de Ópera: “O projeto surgiu para ocupar crianças e jovens da região. O rápido progresso dos músicos, no entanto, fez com que o lado artístico se tornasse tão ou mais importante que o social”<sup>28</sup> (JB, 2006) e “Resultado de projeto social desenvolvido em Acari, periferia do Rio de Janeiro, congrega jovens artistas aos quais foram dadas oportunidades de estudo, aprendizado e desenvolvimento humano e cidadão”<sup>29</sup>. (CORREIO BRASILIENSE, 2008)

Ao ressaltar certas palavras e frases, há também algumas rotulações sobre o trabalho desenvolvido pelo Centro de Ópera. Por exemplo: “lugar popular” faz um trocadilho tanto pelo nome do projeto quanto pela sua região e “música erudita”, afirma qual gênero musical é aprendido no espaço. Já, nas falas “lições de música e cidadania” e “foram dadas oportunidades de estudo, aprendizado e desenvolvimento humano e cidadão”, enfatiza-se que, além do desenvolvimento das atividades musicais recebidas pelos alunos, é ensinado também ações de cidadania para os

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=200020070909>. Acesso em: 08 de maio de 2020.

<sup>27</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_12/179652](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/179652). Acesso em 25 de agosto de 2020.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/028274\\_05/186992](http://memoria.bn.br/DocReader/028274_05/186992). Acesso em 25 de agosto de 2020.

mesmos. Como se crianças e jovens da região não tivessem acesso a essas noções nesse território.

Esses termos enaltecem não apenas a noção de uma formação musical, mas também, atrelada a uma noção de cidadania, ressalta sempre o trabalho desenvolvido com esses jovens, ocupando o tempo desses agentes e também as oportunidades de aprendizado e o papel da formação do projeto para um desenvolvimento humano e cidadão. Ao pensar nessa noção de pertencimento e de reconhecimento através da cultura, há de se pontuar também o viés "salvacionista" (TOMMASI, 2015), que compreende que a inserção de um projeto social em áreas "consideradas" carentes de uma cidade ou de regiões de baixo poder econômico, serve como uma "salvação" para esses lugares. Isso devido a altos índices de violência em diversos momentos. Essas instituições assumem um papel de proporcionar aos jovens o poder de ocupar o tempo ocioso com atividades culturais e assim que o mesmo não entre para o mundo do crime.

Se a cultura [...] assume funções "salvíficas", essas podem ser colocadas a serviço da "salvação" dos sujeitos-problema que corporificam, no imaginário social, o medo da violência: os jovens negros moradores das regiões periféricas, em particular, no Rio de Janeiro, das favelas. Assim, a partir dos anos 90, projetos empreendidos por organizações governamentais se propõem a oferecer a esses jovens, como "alternativas ao tráfico", cursos de formação (ou melhor, de "capacitação") no âmbito de um indiferenciado campo da "arte e cultura": vídeo, dança, música, grafite, teatro. Um conjunto variado de projetos, agentes, práticas que conformam o que chamei de dispositivo "arte e cultura", substitui os tradicionais cursos de "profissionalização", com o intuito de "ocupar o tempo ocioso" e "disputar com o tráfico" os jovens para que eles se tornem "trabalhadores" e não "bandidos". (TOMMASI, 2015, p. 106)

Yúdice (2006) entende que a cultura é um recurso e que está, além de gerar, atrai investimentos, cuja distribuição e utilização, seja para o desenvolvimento econômico e turístico, seja para as indústrias culturais ou novas indústrias dependentes da propriedade intelectual, mostra-se como fonte inesgotável. "Melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter a deterioração urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade (...) os artistas estão sendo levados a gerenciar o social" (YÚDICE, 2006, p. 29). Para o autor, o envolvimento desses artistas em projetos sociais se dá devido à crise do estado social, isto é, da falta de investimento de recursos públicos em programas sociais.

Então, o questionamento que aparece é: o que deve ser feito em relação a essa abordagem, pois, creio que não podemos reproduzir e replicar apenas essas falas já consagradas. Acredito que possa haver um equilíbrio entre essas falas, por entender que sim esses espaços vêm levando uma cultura de fora para essas regiões com o objetivo de salvação para esses jovens e suas famílias, por entender que se tratam de territórios violentos e esquecidos pelo poder público. Porém, falta a noção também de que são lugares que tem sim uma cultura rica e pulsante, que é a cultura urbana, onde temos expressões como o funk, que é constantemente discriminado.

Entendo que, para além dessa noção salvacionista, se tratam também de espaços de resistência, no qual, suscitam para esses agentes, a possibilidade de disputas de áreas que antes estavam dispostas apenas para determinadas pessoas, classes e territórios da cidade. Porém, considero que existe uma tensão sobre os usos e discursos, onde essa visão salvacionista relacionada a uma ideia de cultura como recurso (YÚDICE, 2006), ou seja, utilizando-a como meio, como no caso do Centro de Ópera Popular de Acari.

O trabalho desenvolvido por esses jovens passa a ser um modelo para os demais alunos, criando uma espécie de “referencial positivo”. Essa noção é apresentada em uma matéria do jornal O Globo do ano de 2011 sobre uma apresentação que aconteceu na Cidade das Crianças, em Santa Cruz, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, trazendo o seguinte subtítulo: “Alunos vão incentivar moradores”. Durante a mesma reportagem, é abordado mais adiante a perspectiva da diretora do projeto sobre a apresentação: “Nossa apresentação no festival e na Zona Oeste é muito importante para a criação de referenciais positivos. Eles (os alunos do projeto) têm a função social de mostrar às outras pessoas que é possível fazer - explica Avamar Pantoja, a coordenadora geral do Centro de Ópera Popular de Acari”. Por fim, há o seguinte depoimento: “A gente mostra que a ópera, a música e a arte em geral estão aí para todo mundo. A Zona Norte e a Zona Oeste não podem ficar fora desse circuito”<sup>30</sup>. (O GLOBO, 2011.)

---

<sup>30</sup> Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020111112>. Acesso em: 08 de maio de 2020.



Figura 25: Alunos do Centro de Ópera após a apresentação no Festival Villa-Lobos no ano de 2011.

O papel desenvolvido por esses alunos passa também por uma apreensão dos mesmos dessa atribuição. Entender que, ao se apresentar em determinados espaços e para determinados públicos, os músicos passam a exercer uma função social perante os seus espectadores. O Centro de Ópera, como abordado no capítulo anterior, atuava também em uma formação de plateia, com apresentações para as escolas do entorno e também em outros espaços, conforme convites que aconteciam.



Figura 26: Apresentação em evento realizado pelo Instituto Oscar Clark no ano de 2011.



Figura 27: Apresentação da Orquestra Jovem na Câmara Municipal de Vereadores de Duque de Caxias no ano de 2011 no evento Crack Não! O barato é viver.

A visão desse referencial é percebida também em relação ao local que a apresentação iria ser realizada, ressaltando que “A Zona Norte e a Zona Oeste não podem ficar fora desse circuito”. A apresentação que aparece aqui citada se deu no Festival Villa-Lobos no ano de 2011. O local escolhido pela organização para a

realização do evento do Centro de Ópera foi a Cidade das Crianças Leonel Brizola em Santa Cruz.

Ao mesmo tempo em que salvar esses lugares estão intrinsecamente nesses discursos não apenas por parte de idealizadores de projetos sociais. Essas falas são reverberadas pelos alunos e pelos familiares. Porém são manifestações que encontram eco também na mídia institucionalizada, como demonstrado anteriormente. Creio que, por se tratar de territórios com altos índices de violência e que são por vezes esquecidos pelo poder público, quando aparecem iniciativas como a do Centro de Ópera, têm seu trabalho legitimados por passarem a serem consideradas uma “referência positiva” na região.

### **3.2 – “Improvizando nesse samba-choro, Vou aprendendo assim a envolver”: Acari ou Parque Colúmbia? As relações territoriais em torno do Centro de Ópera**

A região que envolve o projeto possui Índice de Desenvolvimento Humano da área é aferido junto ao bairro de Acari. Neste caso, dados do censo do IBGE do ano 2000 apontam que os bairros Acari/Parque Colúmbia apresentam um IDH de 0,720, ocupando a posição número 124 de um total de 126 bairros listados no Rio de Janeiro, ficando à frente apenas de Costa Barros e do Complexo do Alemão, tendo já estado com o pior Índice de todo o município no Censo anterior. Ou seja, na época do início do projeto, se tratava do bairro com o pior IDH da cidade. Porém, dados do Índice de Desenvolvimento Social, também do ano 2000, tendo a aferição dos dois bairros separadas, aponta o bairro a região do Parque Colúmbia com 0,522, na posição 127, enquanto a região de Acari tem seu índice em 0,443, na 153 colocação de um total de 158 bairros analisados.

As disputas em torno de um território são múltiplas. Como por exemplo, ao tratar das aproximações e afastamentos em torno de um lugar, como, em relação às afirmações e negações em torno de uma região, o questionamento que surge é: por que trazer o nome Acari e não o Parque Colúmbia no projeto? Em realização de um mapeamento cultural da região de Acari, Facina (2014) traz:

Situada no Parque Colúmbia, área fronteira entre os bairros de Acari e da Pavuna, território que nenhum dos moradores da favela de Acari com que

tivemos contato durante o trabalho de campo identificou como pertencente, caracterizando o bairro como o de menor IDH da cidade e contando a história da Favela. (FACINA, 2014, p. 51.)

A negação e o não reconhecimento a um determinado território ou região está relacionada a alguns fatores, não apenas de localização. Como, por exemplo, a facção que domina o tráfico dessas localidades. Dependendo de qual for, fica “proibido” ou é delimitada a circulação de moradores em certos espaços. No caso da favela de Acari, tem domínio da facção Terceiro Comando Puro (TCP), enquanto que o bairro Parque Colúmbia, da Amigos dos Amigos (ADA), que é a mesma que domina a região do Complexo da Pedreira.

Ao longo dos anos, a região de Acari é noticiada quase sempre pela questão da violência e não pelas manifestações culturais da região perante a mídia institucionalizada. Então, ao associar o nome a esse território, o projeto traz para si toda a história do bairro e deste espaço, que é mais conhecida do que a região do Parque Colúmbia, já que um projeto social em uma área que carrega em sua história uma memória de violência traz para si uma legitimação acerca do trabalho desenvolvido.

Para Haesbaert (2014), o conceito de espaço possui, pelo menos, duas formas de abordagem: a primeira como espaço absoluto, no qual não depende da existência de objetos, ou de outro espaço, e a segunda como espaço relativo. Além disso, o autor discute a categoria território e seus desmembramentos contemporâneos, mostrando os processos que abrangem as des/re/territorializações e as multi e transterritorialidades. Nas suas análises, ele examina também o entrelaçamento entre territorialização e desterritorialização, territorialidade e identidade.

A origem da palavra território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica (HAESBAERT, 2014). Isso porque está ligada tanto a uma ideia de terra-territorium, quanto de terra-terror (terror, aterrorizar). A partir de uma perspectiva gramsciana, Haesbaert utiliza a ideia de paradigma territorial hegemônico, onde o território é um substrato a ser explorado, admitindo uma conotação material/funcional versus paradigma territorial contra hegemônico, no qual o território adquire conotação simbólica, sendo densificado pelas múltiplas relações socioculturais. Para Raffestin (1993, p. 153), quando se dialoga sobre território, apresenta-se sempre “uma referência implícita a noção de limite que, mesmo não sendo traçado, como em geral

ocorre, exprime a relação que um grupo mantém com uma porção do espaço. A ação desse grupo gera, de imediato, a delimitação”. Podemos então afirmar que o território resulta da relação da humanidade com o seu espaço, representando assim a nossa identidade.

Contudo, tais relações exercidas sobre o território são protagonizadas pelos sujeitos - diversos grupos sociais, o Estado, empresas privadas - que através de suas práticas configuram e reconfiguram constantemente o espaço no qual estão inseridos. Essas configurações se dão a partir da territorialidade, que seria a relação entre os sujeitos e o território. Nesse sentido, a territorialidade “está intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como elas próprias se organizam no espaço e como dão significado ao lugar” (HAESBAERT, 2014, p. 59). A territorialidade então pode ser entendida como uma manifestação entre o homem e o espaço, sendo também o resultado do uso e da apropriação de um lugar pelo qual uma pessoa é capaz de se identificar (RAFFESTIN, 1993).

Complexificando as relações nessas regiões, Valladares (2005), apresenta uma crítica por parte dos pesquisadores que realizavam estudos que geravam ou se sustentavam em consensos no que a autora chama de “verdadeiros dogmas”. Explícita que esse novo cenário proporcionou um resultado ambivalente, pois, por um lado, fez com que as favelas parassem de serem rotuladas como responsáveis pelas mazelas urbanas. Porém, no entanto, contribuiu para a permanência desses dogmas, em relação aos pressupostos compartilhados, mas não explicitados e nem discutidos por pesquisadores.

O primeiro dogma trata da especificidade da favela, estando relacionado a:

O que todos afirmam é a forte identidade desses espaços, marcados não apenas por uma geografia própria, mas também pelo estatuto da ilegalidade da ocupação do solo, pela obstinação de seus moradores em permanecer na favela [...] e por um modo de vida cotidiano diferente, capaz de garantir a sua identidade. (VALLADARES, 2005, p. 150)

Já o segundo dogma está relacionado a uma ideia de que os territórios da favela seriam o *lócus* da pobreza na cidade.

Elegendo a favela como território privilegiado para o estudo da pobreza e das desigualdades sociais, os pesquisadores não hesitam quando se trata de estudar os pobres: vão para a favela. Mostram, assim, sua adesão a esse dogma, ao mesmo tempo em que contribuem para o seu fortalecimento. Para a favela são enviados estudantes e assistentes de pesquisa, pois o

pressuposto é incontestável: a favela é o lugar de residência dos pobres, o espaço popular por excelência. Transformada em campo, nela são estudados todos os fenômenos associados à pobreza e ao universo popular: violência, religião, saúde, política, associativismo, setor informal, música, mulheres, crianças, jovens, educação, evasão escolar, etc. em suma, enquanto território da pobreza a favela passou a simbolizar o território dos problemas sociais, numa associação do espaço físico ao tecido social. (VALLADARES, 2005, p.151)

O último dogma se remete à unidade da favela. Apresentando como as favelas são pensadas e representadas, na academia, no cinema e no plano político, como homogêneas, como “a favela”. Assim, acaba sendo negada a heterogeneidade interna de cada favela, fazendo com que a unidade que representariam no ambiente da cidade passaria a interessar aos políticos. A singularidade passaria a ser tomada como secundária nas análises e nas políticas públicas. (VALLADARES, 2005)

O imaginário sobre certas regiões da cidade que estão relacionadas à violência está muito presente, principalmente por causa da mídia institucionalizada, em que, através de programas de TV e de jornais, por exemplo, reforça esse estereótipo de um território violento e segregador. Em pesquisa realizada por Ana Enne (2004) sobre o imaginário da baixada fluminense, a partir da visão de reportagens de quatro jornais impressos, considerando que:

A opção por trabalhar-se com a grande imprensa carioca pode ser creditada à intenção de se perceber como está sendo construída, para o senso comum metropolitano, para um público de largo alcance (e não somente residente na Baixada), as múltiplas imagens acerca deste espaço geográfico e social. (ENNE, 2004, p. 2)

No trabalho da autora, o objetivo central é de se pensar como essas imagens são construídas sobre a Baixada, que, na sua maioria, são associadas à violência – e posteriormente, mescladas por uma visão mais positiva – carregam em si, uma linha sensacionalista. Com relação a esse discurso, trago abaixo, alguns trechos de reportagens publicadas relacionadas ao projeto, como, por exemplo, no vídeo AcariOcamerata na TVRIO, na plataforma *Youtube*, temos a seguinte fala da diretora do projeto Avamar Pantoja em relação à função do projeto para o bairro:

A gente está vivendo um processo educativo, um processo de transformação na comunidade. A comunidade está começando a se perceber agente da sua própria história, nós estamos (*sic*) fazendo com que as pessoas percebam que podem ser sujeitos da sua própria história, tanto individualmente como numa maneira comunitária, coletiva.

Isso é interessante porque isso já mobilizou transformações e a tendência é de que se multiplique e eu acho que essa é a grande chance que o projeto

dá na vida das pessoas e que elas transformem as suas vidas. (Avarar Pantoja – diretora)

(Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yrNHQfTyCQI> – Acesso em: 25 de fevereiro de 2020)

A partir do trecho citado acima, podemos perceber que a construção de um projeto social passa pela visão de um processo de transformação, como abordado na fala da diretora. Entretanto, essa noção também está relacionada às imagens preestabelecidas tanto pela mídia quanto por quem faz. Onde temos também a percepção de que se crie um empoderamento das pessoas para que assim virem “agentes da sua própria história”. E que, conforme o trabalho fosse desenvolvido estabelecesse uma mobilização das pessoas que passaram pelo projeto, causando, assim, as transformações tanto para o bairro quanto para esses indivíduos.

Um outro fator a se apontar está relacionado ao acesso a bens culturais, que são, de certa forma, escassos em áreas periféricas da cidade, já que, em sua maioria, estão concentrados nas áreas centrais e sul da cidade e regiões como as zonas norte e oeste da cidade possuem menos espaços. O deslocamento entre a cidade de moradores dessas regiões também é difícil, pois, ano após ano, a região vem sofrendo com a relação da circulação do transporte público, sendo necessário o uso do transporte alternativo no bairro.

Há, inclusive, um impedimento prático: o transporte. Para quem mora em regiões afastadas do centro, pouco desservida de transporte público, o deslocamento é um grande problema, sobretudo à noite. Porque, dizem, “tudo no Rio acontece nesse eixo Centro-Zona Sul-Barra”. Existem fronteiras territoriais, simbólicas e práticas que são, ao mesmo tempo, expressão e produtoras de desigualdades. (TOMMASI, 2016, p. 10)

Compreendo que a inserção de um projeto social em bairros que contam com uma falta de equipamentos básicos e com uma certa omissão por parte do poder público, está relacionada a essas instituições assumirem um pouco as funções na qual o Estado deveria exercer em regiões da cidade onde há uma desigualdade social perante outros locais do município. Um exemplo é o número de equipamentos culturais nas Zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro, pois há uma grande concentração desses bens nas Zonas Sul e Centro.

No caso da região onde fica localizada o Centro de Ópera Popular de Acari, essa sofre com um esquecimento por parte do poder público, pois o bairro enfrenta

problemas relacionados ao transporte público, no qual existiam até o ano de 2016, apenas a circulação de três linhas de ônibus, realizada por duas empresas, com intervalos irregulares, sendo que uma dessas linhas estava praticamente extinta. Entretanto, no ano de 2018, uma das empresas que atendiam ao bairro fechou, ocasionando um maior deslocamento por parte dos moradores para sair da localidade, pois existe, atualmente, uma linha que faz o trajeto Méier x Irajá, uma linha circular até a Pavuna, no qual é o caminho que a maioria dos moradores fazem para conseguir pegar o metrô e uma linha que vai para o centro de Duque de Caxias.

Dessas três, apenas uma a que faz esse caminho circular até a Pavuna tem uma frequência maior, as demais são variantes que circulam em intervalos maiores. Uma alternativa para os habitantes é o deslocamento através do transporte alternativo, que atende ao bairro com serviço de Kombi e Van até a Pavuna, que é o bairro mais próximo, e também até Madureira. Além disso, são, nestas regiões, (Madureira e Pavuna), que os moradores precisam ir caso necessitem de algum serviço, como mercados, bancos e atividades de saúde.

O próprio investimento estatal na cultura acaba, por vezes, reforçando uma lógica excludente e desigual. Um exemplo disso é a grande concentração de equipamentos e bens culturais no centro e na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. De acordo com dados da Prefeitura, 60% dos teatros públicos se encontram na Zona Sul e apenas 11% na Zona Norte da cidade. Ainda segundo a mesma fonte, a Zona Sul concentra 50% dos Centros Culturais. Nas favelas cariocas, são escassos os cinemas, teatros e espaços culturais, bem como escolas de arte, audiovisual etc. (FACINA, 2013, p. 88)

Esses diversos fatores apresentados, como baixo IDH do bairro, a falta de transporte público e de opções culturais no bairro estão diretamente associados para a construção do projeto no bairro. Como, por exemplo, na fala da diretora Avamar Pantoja, publicada no jornal O Globo no ano de 2015, sobre o alcance que o Centro de Ópera tinha para o atendimento aos alunos, a atuação do projeto no bairro e a sua visão em relação a isso: “Temos que estar prontos para quem vai cantar no chuveiro ou no Teatro Municipal. Atuo nos buracos deixados pelo poder público num dos lugares mais pobres do Rio. Essas crianças precisam de oportunidades que a sociedade raramente dá – afirma”<sup>31</sup>. (O GLOBO, 2015)

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/criadora-de-projeto-social-no-bairro-de-acari-lembrados-alunos-que-perdeu-para-traffic-15921293> . Acesso em: 22 de abril de 2019.

Pensar nessa atuação nos buracos deixados pelo poder público remete ao fato da falta de equipamentos públicos e de serviços básicos dentro do bairro. Como, por exemplos, a precariedade em relação às linhas de ônibus que atendem à região; a questão da violência e da pobreza no entorno; e também a concentração de equipamentos culturais em regiões mais afastadas como Centro e Zona Sul. O que de certa forma também está atrelada a essa falta de oportunidades pela sociedade. Porém, creio que se tratam de estratégias do poder público para que de certa forma, instituições como ONGs e projetos social assumam esse papel. Pois, o projeto já recebeu a visita do antigo prefeito do município do Rio de Janeiro Eduardo Paes, o que, de certa forma, destaca e chancela a atuação e o papel de importância que o Centro de Ópera tem nesse território.



Figura 288: A diretora Avamar Pantoja ao lado do ex-prefeito da cidade do Rio de Janeiro Eduardo Paes no ano de 2009.

### **3.3 – “Um cavaquinho, uma flauta e um violão, Uma seresta embalando o coração”: O Terceiro Setor e as ONGs**

Nesta terceira parte, tratarei sobre os conceitos de ONGs e Terceiro Setor - a construção de projetos sociais e culturais em áreas consideradas “carentes” e os discursos dos mesmos. Com relação à discussão:

Este segmento é caracterizado como um conjunto de iniciativas privadas com fins públicos e sociais, não lucrativos, que buscam formas de enfrentamento

das questões sociais vividas por uma grande parcela da sociedade privada, tanto de bens materiais como simbólicos. (KLÉBER, 2006, p. 20.)

Sobre o papel desempenhado pelas Organizações Não-Governamentais – ONGs, Fundações, Associações etc., que formam o chamado Terceiro Setor. A sua denominação surge para diferenciá-la do Primeiro Setor (Estado) e do Segundo Setor (setor privado). O surgimento deste Terceiro Setor, se dá pelo fato de que os outros campos, não conseguem responder às demandas sociais, visto que o primeiro, por uma questão de ineficiência; e o segundo, por fazer parte da sua natureza, visar ao lucro. (MONTAÑO, 2003)

Esse espaço seria então ocupado por um Terceiro Setor, que estaria supostamente acima da acuidade do setor privado e também da ineficiência do Estado. Em uma desmistificação desse setor, Carlos Montaña (2003) coloca-o no lugar de ocupação dentro da lógica de reestruturação do capital. Nesta perspectiva, o Terceiro Setor perde o glamour, pois deixa de ser visto como uma forma encontrada pela sociedade civil para preencher essa lacuna deixada pelo Estado.

Além disso, o Terceiro Setor parece ser um espaço de participação da sociedade, na verdade, configura como um espaço de fragmentação das políticas sociais e das lutas dos movimentos sociais. Neste sentido, o mesmo é colocado em um nível de corresponsabilização de questões públicas junto ao Estado, levando a sua desresponsabilização. (MONTAÑO, 2003)

O uso "predominante" do conceito de terceiro setor expressa uma noção claramente diferenciada do que entendemos que realmente esteja em questão. A perspectiva de análise hegemônica parte de traços superficiais, epidérmicos do fenômeno, o mistificaram e o tornaram ideológico. A perspectiva hegemônica, em clara inspiração pluralista, estruturalista ou neopositivista, isola os supostos "setores" um dos outros e concentra-se em estudar de forma desarticulada da totalidade social) o que entende que constitui o chamado "terceiro setor": estudam-se as ONGs, as fundações, as associações comunitárias, os movimentos sociais etc., porém desconsideram-se processos tais como a reestruturação produtiva, a reforma do Estado, enfim, descartam-se as transformações do capital promovidas segundo os postulados neoliberais. (MONTAÑO, 2003, p. 51)

Vasconcelos (2008) aponta que o que foi se configurando no decorrer das décadas de 1980 e 1990, não é, em si, o surgimento do Terceiro Setor, mas de uma compreensão atualizada de que, com base nas mudanças decorridas da instauração de uma legislação social reconhecedora da cidadania, dos direitos e da participação. Além do mais, em contraponto, devido à retirada do papel do Estado na aplicação de

políticas sociais em um contexto neoliberal e frente a um acirramento da questão social, essas associações aparecem para atuar para além de um trabalho pontual, assistencialista e caritativo.

Nem toda associação civil ou fundação é uma ONG (no sentido político e ideológico original do termo), bem como nem todas as ONG's fazem parte do Terceiro Setor, já que muitas, apesar de apresentarem função social importante, visam ao interesse de lucro entre os seus associados, como as cooperativas de reciclagem de lixo, por exemplo. Embora possam ter sua origem particular e se estruturarem de forma associativa, tendem à realização de suas atividades com a lógica de mercado, ou seja, finalidade particular de lucro, descaracterizando assim o —sem fins econômicos<sup>32</sup>, um dos principais indicadores que caracterizam o Terceiro Setor. (VASCONCELOS, 2008, p. 92-93)

Temos a partir da década de 1990, o surgimento de diversos projetos sociais, realizados pelos governos ou através de ONGs, em favelas e em regiões periféricas de grandes cidades brasileiras. Grande parte dessas iniciativas tem, como público alvo principal, crianças e jovens. (LÂNES, 2015)

Boa parte desses projetos teve jovens como seu público-alvo preferencial, tendo sido voltados para formação ou ocupação dos mesmos (em seus próprios termos). Tais iniciativas podem ser pensadas como “estratégias de governo” dos pobres e, em especial, de pessoas de certa faixa etária (consideradas adolescentes e/ou jovens por diferentes agentes) que vivem em espaços populares. (LÂNES, 2015, p. 210)

Algumas matérias sobre o Centro de Ópera retratam essa visão de projetos sociais como alternativa para que esses jovens não entrem para o tráfico de drogas. Como, por exemplo, em uma matéria do ano de 2015 publicada no jornal O Globo, que traz o seguinte título “Uma defensora incansável das crianças de Acari” e no subtítulo apresenta a presente frase “Criadora de um projeto social num dos bairros mais pobres da capital lembra dos alunos que perdeu para o tráfico de drogas e luta todos os dias para conseguir patrocínio. Cerca de 1,3 mil jovens participam das oficinas”. Além dessas duas passagens, aponto também o seguinte trecho que demonstra um pouco dessa visão: “O tráfico abraça os meninos quando o poder público não o faz. Há seres em formação que são invisíveis para o estado. Por isso, vou atrás de patrocínio todos os dias. Esses meninos merecem uma chance”<sup>32</sup>. (O GLOBO, 2015)

---

<sup>32</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/criadora-de-projeto-social-no-bairro-de-acari-lembrados-alunos-que-perdeu-para-trafico-15921293> . Acesso em: 22 de abril de 2019.

Em outra matéria, essa, do ano de 2011, destaco o seguinte trecho: “O trabalho vai além dos ensinamentos artísticos. Ava explica que a autoestima é focada o tempo todo. As crianças descobrem algo de que gostam e em que podem se aperfeiçoar. Mesmo os adultos se veem descobrindo prazer em novas áreas”<sup>33</sup>. (O GLOBO, 2011)

Temos como ponto de análise, que essa visão salvacionista parte também por meio da grande mídia. Ao abordar a diretora do projeto como uma defensora incansável das crianças, ou também dos alunos que perdeu para o tráfico de drogas, traz uma ideia de uma pessoa lutadora, que enfrenta um sistema societário estrutural para dar um futuro para esses jovens. Ao trazer também que esses sujeitos merecem uma chance de não entrar para o mundo do tráfico, focam em uma criação de uma autoestima. Os alunos passam a ter não só os ensinamentos artísticos, mas também a inserção de valores sociais e de uma criação de consciência de seu papel.

Por meio da educação musical inserem-se valores sociais como a noção de responsabilidade e vivência coletiva. A dinâmica do fazer musical, quando atenta para tais aspectos, favorece a inserção do aluno numa perspectiva de participação ativa no grupo de modo que ele passa a desenvolver uma consciência de seu papel e significância. (CORUSSE; JOLY, 2014, p. 52.)

Em relação aos discursos reproduzidos pelas ONGs, Adriana Facina (2014) questiona essa função:

A Cultura que salva vem de fora e, mais do que elemento artístico ou de valor estético, importa a sua capacidade de integrar os “menores” – termo tipicamente criminalizante para designar jovens e crianças pobres – à sociedade. Entendida como algo universal, essa Cultura desconsidera as culturas dos espaços populares, ou toma-os como particulares hierarquicamente inferiores. Apresentada como universal e politicamente neutra, tal concepção se encaixa perfeitamente na função de controle social dessa camada da população, contendo rebeldias e potencialidades pouco afeitas à ordem que resultam da experiência cotidiana da pobreza e da opressão. (FACINA, 2014, p. 48.)

Nota-se que a crítica da autora está relacionada ao fato de que as falas reproduzidas em torno da construção desses projetos estão direcionadas a uma cultura que vem de fora, como forma de salvação, excluindo assim o que é produzido nesses territórios. Entende também que a integração desses jovens, que são o público alvo principal dessas ONGs, são formas de um de controle social dessa população, já

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020110227>. Acesso em: 08 de maio de 2020.

que, pelo imaginário construído, tratam-se de sujeitos com potencial para entrar para o “mundo do crime”.

Em entrevista realizada com alguns ex-alunos e professores do Centro de Ópera, ao ser perguntado sobre a importância que o projeto teve tanto para o bairro quanto para o agente, obtive algumas respostas que apresento abaixo.

Para o bairro: com certeza deu uma direção para muitos jovens que não tinham esperança de um bom futuro e hoje, trabalham com música.

Para minha pessoa: oportunidade de obter uma formação musical de forma gratuita e com professores qualificados. (Isac Ferreira – ex-aluno de contrabaixo e percussão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Além da flauta, fiz aula de teoria musical e percussão. Isso me ajudou a entender e a reconhecer muitas coisas na música e é uma sensação boa saber sobre música. O projeto "recrutou" muitas pessoas do bairro para ocuparem suas mentes e seu tempo com algo produtivo. (Maria de Lourdes – ex-aluna de flauta e ballet e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Pra mim, foi de absoluta importância na minha formação musical e na preparação para a faculdade. Acredito que o projeto tinha muita importância no meu bairro, por ser o único projeto cultural do tipo e por promover acesso a cultura e a arte. (Jonas Alencar – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Inúmeras, a começar pela transformação das famílias envolvidas e pela notoriedade que o projeto proporcionou ao bairro, o projeto nos levou a lugares outrora inimagináveis. Minha primeira viagem de avião foi por ele! (Sérgio Nunes – ex-professor de percussão e ex-integrante da AcariOcamerata)

Por vezes, encontramos um discurso hegemônico e hierárquico em relação ao que é e o que não é cultura, o que ocasiona também, a reprodução por esses agentes que participam de projetos, sejam eles alunos, professores ou gestores. Podemos notar nessas falas frases como: “esperança de um bom futuro”, ou “ocupar as mentes e o tempo com algo produtivo”, também podemos apontar em relação a ser o “único projeto cultural do tipo” ou também “por promover acesso a cultura e a arte” e a “transformação das famílias envolvidas”.

Isso significa que há, por parte desses participantes, a visão da influência que um projeto social tem na vida das pessoas. Ou seja, esse viés mais salvacionista de uma ONG encontra uma reverberação entre os envolvidos. Pensar nessa esperança para um bom futuro, está relacionado ao fato de que em muitos casos, não há uma

perspectiva relacionada a um futuro profissional em termos de uma carreira. Em relação a ocupação do tempo com algo produtivo têm-se o entendimento de que esse tempo livre está “relacionado à rua e a seu “perigo”, e que “ocupar o tempo” é sinônimo de “tirar as crianças da rua”. (HIKIJ, 2006, p. 157)

Já a fala sobre ser o único projeto do tipo na região, se dá pelo fato de não ter nenhuma outra instituição na região que ofereça atividades gratuitas ligadas a uma cultura mais erudita, como aulas de balé ou violino por exemplo. Pensando nessa percepção sobre a promoção do acesso a cultura e a arte pelo projeto, compreende-se que na visão desses interlocutores uma noção mais elitista do que seja ou não cultura.

Porém, como nos aponta Hall (1997), pautados numa “centralidade da cultura”, toda prática social tem uma dimensão cultural:

O que se argumenta, de fato, não é que “tudo é cultura”, mas que toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social tem o seu caráter discursivo. (HALL, 1997, p. 33)

Já sobre a “transformação das famílias envolvidas”, parte do pensamento da atuação de projetos sociais como meio de mudança de vidas. Essa noção envolve o processo pelo qual tanto a vida do aluno quanto ao seu entorno podem ser modificadas e transformadas. Porém, temos que complexificar esse olhar para esses discursos, pois se tratam de noções já naturalizadas perante essas instituições.

A ausência de condições adequadas de habitação, a falta de cuidado por parte de familiares, histórias de evasão e o precário aproveitamento escolar, a presença da rua como espaço de sociabilidade, entre outros, têm sido considerados motivos pelos quais crianças e jovens passam a ser encaminhados, por professores, conselheiros tutelares e pelos próprios familiares, a projetos sociais. Estes, em geral, têm forte apelo compensatório desde onde questões acerca da temática da inclusão social têm sido ressaltadas como naturais, isto é, são consideradas como próprias de espaços que se dispõem a acolher e atender sujeitos que não têm suas necessidades básicas satisfeitas e, por isso, são inclusivos por excelência. (ZUCCHETTI; MOURA; MENEZES, 2010, p. 466)

As autoras problematizam a naturalização da exclusão/inclusão e os discursos de projetos socioeducativos sobre uma ação inclusiva dessas instituições. Abordam que a partir da ausência de recursos adequados de moradia, ou da falta de cuidado

dos familiares, a evasão escolar, jovens são indicados para projetos sociais com um apelo compensatório.

Em contraponto a esses discursos produzidos por projetos sociais de música, encontra-se a Escola Portátil de Música, que traz o seguinte texto em seu site:

Foi criada por músicos de choro em 2000, a partir da necessidade de passar adiante seus conhecimentos sobre o gênero. Começou com cerca de 50 alunos na Sala Funarte, alcançando hoje aproximadamente 1 000 alunos nos Núcleos Urca (na UniRio) e Casa do Choro.

[...]

A formação musical oferecida pela Escola Portátil de Música é completa (teórica e prática), dando ao aluno formado a possibilidade de trabalhar dentro de qualquer estilo musical. Por isso, tantos candidatos buscam se matricular a cada ano, atraídos pela proposta inédita de promover a educação musical a partir da linguagem do choro. ([http://www.casadochoro.com.br/portal/view/escola\\_portatil](http://www.casadochoro.com.br/portal/view/escola_portatil) Acesso em: 01/10/2020)

Enquanto a Escola Portátil de Música desenvolve as suas atividades na Unirio, localizada no bairro da Urca e na Casa do Choro, que fica no Centro, tem como público a ser atingido, músicos que tenham uma ligação com o gênero e também voltado a uma classe média que frui desse estilo. Ou seja, em um projeto realizado dentro de um espaço já consagrado, a função do mesmo, fica ligada exclusivamente ao ensino de um gênero musical e o resgate histórico do mesmo.

Já os projetos sociais que ensinam o choro e a música clássica, em áreas “carentes”, oferecem essas opções de ensino para alunos, com um propósito de “levar” algo que não é consumido nesses territórios e que é considerado como tendo um capital cultural maior perante a música que é consumida por moradores das regiões periféricas da cidade. Não é apenas o fazer musical que está atrelado à formação em um projeto social.

Analisando também a fala de outros projetos sociais com foco na formação musical de jovens, trago mais alguns exemplos desses discursos. O primeiro é o da Escola de Música da Rocinha, projeto que surgiu no ano de 1994, quando são desenvolvidas atividades musicais para crianças e jovens, e que busca um determinado perfil de aluno a Escola de Música da Rocinha, conforme a seguinte informação no site da instituição:

A Escola de Música da Rocinha atende alunos em situação de vulnerabilidade social, moradores das comunidades da Rocinha e adjacências, que estejam matriculados em escolas da rede pública de ensino, bolsista comprovados de

escolar particulares ou que estejam evadidos das atividades escolares. Este último caso tratamos como prioridade, buscando maior aproximação com as famílias e estimulando os alunos a retornar ao ensino regular.

[...]

Em casos de risco social extremo, encaminhados por outras instituições da rede de atendimento à criança e ao adolescente que solicitam o atendimento conjunto, a escola atende também a alunos que não se enquadram nos critérios acima descritos.

Ingressam no projeto crianças e jovens com idade entre 5 a 17 anos e não há definição de idade limite para sua permanência. (<https://escolademusicadarocinha.org.br/perfil-do-aluno/> Acesso em: 01/10/2020)

Outro projeto que também trabalha com a formação musical de crianças e jovens, o Espaço Cultural da Grotta, começou atendendo os alunos na comunidade da Grotta do Surucucu em Niterói e traz a seguinte missão e objetivo em seu site:

#### MISSÃO

Mobilizar talentos, desenvolver habilidades e ampliar o universo de referências culturais em crianças, adolescentes e jovens das comunidades, para gerar oportunidades que permitam realizações pessoais e o exercício pleno da cidadania.

#### OBJETIVO

Tem como objetivo contribuir para o desenvolvimento pessoal de quem se encontra em situação de vulnerabilidade, através da identificação e potencialização de talentos e vocações, construção de capacidades artísticas, ampliação da diversidade cultural, formação para prática cidadã, garantia dos direitos essenciais, profissionalização e inserção no mercado de trabalho. (<https://www.ecg.org.br/quem-somos> Acesso em: 01/10/2020)

Temos, como central, nos dois textos, a questão do atendimento de alunos em vulnerabilidade, em que, através do trabalho desenvolvido por esses projetos, buscase o desenvolvimento e a potencialização de talentos através da arte para esses jovens. Essa percepção também está presente na justificativa do Centro de Ópera Popular de Acari:

#### JUSTIFICATIVA

Acari é o bairro com menor Índice de Desenvolvimento Humano da cidade e o de menor renda da região. Seu IDH, no ano 2000, era de 0,720, o 124º colocado entre 126 regiões analisadas na cidade do Rio de Janeiro, melhor apenas que Costa Barros e o Complexo do Alemão.

É sabido que a falta de perspectiva de vida para crianças e adolescentes, os empurra para a marginalização precoce, para a qual não existe opção e que só tem um destino: a morte indigna de mais um “bandido”.

No Centro de Ópera Popular de Acari seguimos o caminho inverso dessa antiquada concepção. Estimulamos através das artes, a curiosidade para

com a vida que existe dentro de cada uma dessas crianças e jovens, oferecendo-lhes o que a sociedade a tanto tempo tem negado.

Propomos resgatar e fazer florescer a sensibilidade, adormecida ou abafada sob uma carga enorme de estímulos negativos onde a família, a escola e a própria comunidade (reproduzindo o macro-sistema) são algozes de uma frágil ou quase inexistente auto-estima.

Além disso, a desvalorização da cultura nacional e uma alienação decorrente de uma ideologia comprometida com interesses exclusivamente mercadológicos agravaram a situação brasileira e conseqüentemente colocou as formas de expressões culturais numa ordem final de prioridades no país e nas próprias fontes de criação.

A educação integral e holística prioritariamente oferecida às crianças e jovens da comunidade, abre caminhos e oportuniza novas experiências ligadas à arte e a cultura, o que faz despertar o que há de melhor nestas pessoas.

O acesso a bens culturais de qualidade, um comprovado instrumento eficaz de humanização ainda está restrito a zonas específicas e privilegiadas da cidade.

A experiência do Centro de Ópera de Acari aponta para uma necessária quebra de paradigmas. Historicamente temos despertado dons e potencialidades que foram efetivos e decisivos na transformação da vida das pessoas, preparando-as para a vida e para a inserção no mercado de trabalho da arte e da cultura.

Através desta proposta de trabalho, que é exclusivamente socioeducativa, propomos o que é inerente às manifestações artísticas: uma criação de significações, exercitando a constante possibilidade de transformação do ser humano, situando o fazer artístico como fato, atendendo a necessidade de humanização do homem, colocando-o como sujeito de sua própria história.

(<http://www.oads.org.br/projeto.php?id=4> – Acesso em: 27 de abril de 2019)

Nota-se que são ressaltados alguns pontos como motivadores para a constituição do Centro de Ópera na região, como, por exemplo, destacar que se trata de uma região com o menor Índice de Desenvolvimento Humano, pois faz com que se tenha a ideia de que se trata de uma região pobre e que, por isso, falta uma série de estruturas básicas. Apontar a falta de perspectiva de vida mostra a necessidade de um projeto que seja norteador no caminho desses sujeitos. Da mesma forma, segue-se também pela abordagem de uma desvalorização da cultura, em que, através do ensino de gêneros musicais já consagrados, busca-se um resgate de uma cultura brasileira. Ao mesmo tempo que através do incentivo e da formação do projeto, os envolvidos possam ser os sujeitos de sua própria história.

Em um vídeo no *Youtube*, o antigo diretor artístico do projeto e do grupo AcariOcamerata, o músico Caio Cezar, traz a seguinte afirmação sobre o poder da música:

Eu acho que a música tem o poder de transformação a música pela música não necessariamente pros meninos de Acari, mas acho que a música tem o

poder de transformação para humano Independente de onde ele está em subúrbio de Joanesburgo na quinta de Nova York.

(<https://www.youtube.com/watch?v=yrNHQfTyCQI> – Acesso em: 21/06/2020)

Esse poder de transformação da música apenas pela música remete a uma visão romântica do seu aprendizado e o que o seu ensino pode proporcionar a quem se envolve. Dessa forma, considero que certos gêneros musicais como o choro e a música erudita são estilos que, dentro do campo da música, são vistos como tendo um capital cultural mais elevado perante outros gêneros, que se encontram muito presentes em regiões mais periféricas da cidade, como o *funk* por exemplo.

Para Bourdieu (1989), os sistemas simbólicos desempenham meios de dominação, pois a ideologia que é transmitida para a sociedade através de meios simbólicos de dominação são passadas como desinteressadas, isto é, como se não existisse uma ideologia ou dispositivo de dominação, quando, na realidade, são de interesse da classe produtora dessa ideologia, a classe dominante.

Para o autor, a classe dominante não tem apenas o poder só por deter o controle do Estado e dos poderes legais para o uso legítimo da violência física, através de instituições como a polícia, as forças armadas etc., mas também por possuir o monopólio da violência simbólica. Assim, a ideologia dominante é tida como naturalizada, em que os dominados não percebem que são vítimas de uma “violência simbólica”.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. (BOURDIEU, 1989, p. 10.)

Outro conceito trabalhado pelo teórico é o de *habitus*. Para o autor, “o *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em conjunto unívoco de escolhas, de bens, de práticas.” (BOURDIEU, 1996, p. 21) Sua definição está ligada à incorporação das estruturas sociais em um indivíduo ou em algum grupo, sendo o *habitus* adquirido de acordo com a posição social do sujeito, segundo o campo em que este está inserido, sendo que isso permita a uma certa pessoa formar

posições sobre os diferentes aspectos da sociedade. A partir dessa breve análise, podemos perceber o que determina o gosto de alguém. Esse gosto pode ser por certa coisa, como, por exemplo, um determinado filme, ou um quadro de arte, um livro, ou um gênero musical. Esse gosto é formado pelo *habitus*, e é adquirido pelos sujeitos pertencentes a um determinado campo, sem que o mesmo se dê conta disso.

O *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes ao do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem a diferença entre o que é o bom ou é mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 22.)

Pensando os conceitos abordados acima, relacionando a partir de uma análise do ensino musical de projetos musicais, essa relação que existe sobre o gosto musical em regiões periféricas da cidade se dá também a partir desse jogo entre esses sistemas simbólicos, sendo que o choro, ou a música erudita, que são ensinadas por alguns projetos faz com que essas estruturas sejam modificadas, fazendo com que novos *habitus* e gosto sejam adquiridos por esses sujeitos.

As condições sociais em que o choro estruturou-se como “a música instrumental mais importante do Brasil” favoreceram a configuração de uma simbologia que importou muitos elementos da música erudita. Como foi apresentado [...], nos seus primórdios, na virada para o século XX, o choro fez parte do repertório tocado nos salões e eventos sociais da nascente elite carioca. Na mesma época, os chorões, na sua maioria funcionários públicos que dedicavam-se à música nos seus momentos de lazer, executavam choros, valsas, tangos, modinhas e lundus em festas e reuniões oferecidas nos quintais da nascente classe média carioca. (CHAPARRO, 2011, p. 56.)

Temos também, a representação desses gêneros musicais. Para Hall (2016), a “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos”. (HALL, 2016, p. 31.)

Além disso, para o autor, é através da representação que trazemos sentido as coisas, o que faz com que se tenha a possibilidade de ter uma noção da nossa própria identidade, e também, esta ideia é constantemente reelaborada conforme o período

em que vivemos, as nossas experiências e também pela interação social, sendo através da concepção desses sentidos que vão ser reguladas as nossas práticas e condutas no grupo que vivemos. Através da linguagem, esses sentidos são criados e passados, podendo ser dos mais variados tipos, como a escrita, a fala, imagens ou objetos, linguagem corporal e também a música.

Entendo que a utilização de determinados gêneros musicais socialmente reconhecidos por parte de projetos do terceiro setor, estão pautados em uma estrutura já hierarquizada de gosto e distinção. Pois, ao ensinar um estilo já reconhecido como o choro, traz para si uma forma de chancelar o trabalho que está sendo desenvolvido por essas instituições.

Podemos considerar também o discurso em relação a projetos de música, em que há mudanças de visão se analisarmos onde ele está inserido. Enquanto um projeto como a Escola Portátil de Música trata única e simplesmente do resgate do choro como objetivos para a construção das atividades, no caso de projetos sociais como o Centro de Ópera Popular de Acari e a Escola de Música da Rocinha, pautam também uma questão voltada ao acesso de uma “boa música” que os alunos não possuem nessas regiões.

Para finalizar, apresento aqui a trajetória de alguns ex-participantes do Centro de Ópera após o término do projeto:

Hoje trabalho não na área musical, porém guardei todos os ensinamentos que obtive no COPA.

(Isac Ferreira – ex-aluno de contrabaixo e percussão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Passei a focar no que eu quero para minha vida profissionalmente, porque, apesar do que eu construí no projeto e de tudo que aprendi, era mais um hobby.

(Maria de Lourdes – ex-aluna de flauta e ballet e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Me aprofundei mais ainda na música.

(Felipe Henrique – ex-aluno de percussão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Continuei estudar o violão e o técnico em enfermagem.

(Edison Marques – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Não tive mais contato com um grupo musical, arranjei emprego fora da música.

(Luiz Gustavo – ex-aluno de contrabaixo e violão, ex-monitor de violão do Centro de Ópera e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Iniciei na Faculdade de Música pela Unirio no Instituto Villa Lobos.

(Jonas Alencar – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Segui com minha carreira de músico educador, pois depois de conhecer a música no projeto dei continuidade aos estudos e hoje sou formado em licenciatura musical e dou aulas no Espaço Musical Vibrato, um curso de música que desenvolvi com o intuito de suprir de alguma maneira essa carência musical do bairro e por ser também uma forma de sustento.

(Sérgio Nunes – ex-professor de percussão e ex-integrante da AcariOcamerata)

Histórias podem ser apagadas ou suprimidas por um processo hegemônico dominante. Apresentar as falas desses alunos, professores e da gestora, mostra a visão dos mesmos sobre a vivência de cada um em relação ao Centro de Ópera. Mostra também o “campo de possibilidades” (VELHO, 2003) que esses participantes percorreram após o término do projeto.

## Considerações Finais

Durante o trabalho vimos como um gênero musical como o choro, que em sua trajetória se inseriu em múltiplos espaços como as rádios, os quintais dos músicos, o teatro, foi ganhando reconhecimento e causando assim, uma legitimação, onde passou a ocupar cada vez mais espaços restritos de circulação e fruição. Através de um ganho de capital durante a sua história, passou a ser acessado através de projetos sociais de música, em um processo de apropriação de seu ensino para ser repassado aos seus alunos como um sinônimo de uma “boa música”.

A abordagem se pautou na compreensão histórica do choro enquanto prática social, apresentando um pouco da sua trajetória e suas transformações em questão dos seus usos. Entendo que se trata de uma música que tem as suas origens ligadas a uma classe de trabalhadores livres do final do século XIX, filhos de ex-escravos e negros, e que ao longo dos anos, através de compositores como Radamés Gnattali, aproxima-se da música erudita, em termos de circulação e fruição do mesmo.

Essa aproximação faz com que o choro passe por um processo de ressignificação, assumindo novos espaços de circulação, ficando cada vez mais restrito a determinados locais e classes. Assim, o seu ensino através de projetos como o Centro de Ópera Popular de Acari ganham uma legitimidade por se tratar de uma “boa música”.

Essa visão também traz alguns questionamentos e falas que foram surgindo ao longo dessa pesquisa, como: o que se compreende como um projeto acessível para classes populares. Quais são os motivos que levam a um gestor pensar em um resgate da humanidade. E também qual o motivo de pensar em uma ocupação do tempo ocioso de jovens nesses territórios periféricos.

No caso de pensar nesse projeto acessível para classes populares, a visão está voltada ao acesso a essa cultura é consumida por uma elite, e dita de qualidade e que dificilmente esses moradores teriam esse alcance. Ou seja, têm-se a percepção que o que é ensinado nesses projetos sociais são atividades ligadas a uma “alta cultura”. Com isso, se tem a percepção de um resgate da humanidade desses sujeitos, que são por muitas vezes excluídos enquanto sociedade de múltiplas formas, já que estão inseridos num contexto de regiões violentas e de exclusão.

Refletindo sobre essa ocupação desse tempo ocioso, requer o entendimento de que se trata de “tempo perigoso” pois por se tratar de áreas violentas, onde esses jovens são alvos do tráfico e assim a possibilidade para entrar para o mundo do crime. Esses discursos apresentados acabam gerando uma perpetuação dessas falas através da “carência”, pois, para justificar a sua criação e inserção nessas áreas, acabam adotando essa linguagem pautada na falta. Assim, a cultura entra como um recurso, ou seja, um meio para a “salvação” de quem frequenta esses projetos.

Um dos fatores apresentados para a inserção de um projeto como o Centro de Ópera no bairro Parque Colúmbia é exatamente a sua localização. Estar em uma região com um dos piores Índices de Desenvolvimento Humano do município e que trazem uma falta de equipamentos culturais, serviços públicos, dificuldade de deslocamento e também a escassez de transporte público, contribui para que a inserção desse projeto no bairro ganhe importância.

Temos de nos atentar que se tratam também de estratégias do poder público, deixando de investir em certas regiões, priorizando áreas mais ricas e que assim, ONGs e entidades do Terceiro Setor assumem esse papel de desenvolvimento nesses territórios. Como abordado durante a pesquisa, o Centro de Ópera já recebeu o apoio direto da prefeitura através de um convênio no ano de 2012 e também participou de diversos editais culturais em busca de patrocínios para a manutenção das oficinas.

Além disso, o projeto ao longo dos anos teve a visita de figuras do poder público, como o ex-prefeito Eduardo Paes, além de vereadores, deputados e secretários de gestões municipais. O que demonstra que essa falta de investimento em torno de regiões mais periféricas da cidade são de fato estratégias do poder público que assume que iniciativas como o Centro de Ópera são importantes no desenvolvimento de jovens e assim, repassam a responsabilidade para essas iniciativas.

A criação de grupos artísticos por esses projetos, no caso do Centro de Ópera, a AcariOcamerata e a Orquestra Jovem, na área de música, são importantes, pois, possibilitam uma profissionalização no campo da música para seus integrantes, além de legitimar o trabalho realizado por essas instituições. A sustentabilidade de um projeto social está pautada também nessa continuidade do trabalho desenvolvido, o

que faz com que esses grupos sejam importantes para o desenvolvimento dessas organizações, já que, servem de exemplo para aquele aluno que está começando a aprender fazendo uma projeção de onde ele pode chegar se dedicar aos estudos.

Creio que o foco do Centro de Ópera Popular de Acari está mais no desenvolvimento de um processo educativo, do que na relação artística, que acaba se tornando uma consequência do desenvolvimento das atividades, por ser um projeto fundamentado por uma professora da área da educação.

A minha trajetória enquanto músico, aluno de projeto social e produtor cultural, contribuíram para essa percepção sobre o papel de instituições com o cunho socioeducativo no ensino de gêneros musicais que possuam em si uma legitimação. Compreendo que essa escolha se dá por se tratarem de iniciativas que querem capacitar o seu público alvo com uma “cultura erudita”, ou utilizando a frase que motivou essa pesquisa, ensinar uma “boa música”, por hierarquizarem o que é ou não é cultura, o que acaba trazendo uma visão mais “pessimista” sobre os ritmos produzidos e consumidos em territórios urbanos periféricos.

Entendendo que começo a questionar este tema de pesquisa partir de uma pesquisa realizada na graduação no ano de 2015 sobre espaços de samba e choro na cidade do Rio de Janeiro e após a minha visita ao Festival do Choro na Praça Tiradentes nesta mesma época, no qual, os discursos de tanto o público presente quanto os organizadores do evento relacionando o choro a uma “boa música”, como aluno de um projeto social que foi inserido ao universo deste gênero musical através do mesmo, uma inquietação surgiu para compreender esse jogo entre essa dita “boa música” e o que leva projetos em regiões consideradas periféricas da cidade a ensinar este ritmo a seus alunos.

Analisando também o processo histórico do choro, podemos considerar este como um gênero híbrido, com múltiplas influências e referências para sua construção. Mesmo mantendo suas matrizes rítmicas, como sua circulação e fruição ao longo dos anos passa por um processo de transformação até chegar neste ponto de partida para este trabalho.

Pessoalmente, inserido nesse projeto, esses discursos reproduzidos faziam sentido para mim, ou seja, acreditava que estava realmente se tratando de uma “boa música”. Porém, sei da importância de ter participado do Centro de Ópera na minha

vida, pois, a partir da minha vivência na instituição, pude trilhar e segui o caminho na área da música, me formar na graduação em Produção Cultural e por fim, concluir essa pesquisa de mestrado.

## Referências

- ALVES, Carolina Gonçalves. *O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro"*. (Tese Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2011.
- AVELAR, Romulo. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.
- BAYARDO, Rubens. A gestão cultural e a questão da formação. *Revista Observatório Itaú Cultural*, v. 6, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. (9ª Ed). Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.
- CARA, Daniel; GAUTO, Maitê. Juventude: percepções e exposição à violência. In: ABRAMOVAY, M.; ANDRADE, E.; ESTEVES, L. *Juventudes: outros olhares sobre a diversidade*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; UNESCO, 2007, p. 171-196.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: ed. 34, 1998.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- CHAPARRO, Maria Pilar Cabanzo. *Mediações, circulação e consumo de choro no Rio de Janeiro no século XXI*. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- CORUSSE, Mateus Vinicius; JOLY, Ilza Zenker Leme. A educação musical em projetos sociais: concepções do desenvolvimento das funções humanas e sociais da música. *Educação, Ciência e Cultura*, v. 19, n. 2, p. 49-57, 2014.
- CUNHA, Maria Helena Melo da. *Gestão cultural: profissão em formação*. Tese de Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DA MATTA, Roberto. "O ofício do etnólogo: ou como ter "Anthropological Blues". In: *Cadernos do PPGAS*, Rio de Janeiro, Museu Nacional. 1974.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2003.

ENNE, Ana Lucia Silva. Em "busca de dias melhores": cultura e política como práticas institucionais na Baixada Fluminense. *RuMoRes*, v. 6, n. 12, p. 170-193, 2012.

ENNE, Ana Lúcia. Imprensa e Baixada Fluminense: múltiplas representações. *C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, n. 14, 2004.

FACINA, Adriana (Org). *Acari cultural: mapeamento da produção cultural em uma favela da Zona Norte do Rio de Janeiro*. Mauad: Faperj, 2014.

FACINA, Adriana. "É, sim, lá em Acari!" - Mapeamento da produção cultural em uma favela da zona norte do Rio de Janeiro. In: CALEBRE, Lia. (org.). *Políticas culturais: informações, territórios e economia criativa*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

FEIJÓ, Marianne Ramos; DE MACEDO, Rosa Maria Stefanini. Família e projetos sociais voltados para jovens: impacto e participação. *Estudos de Psicologia*, v. 29, n. 2, p. 193-202, 2012.

FREIDSON, Eliot . Para uma análise comparada das profissões: a institucionalização do discurso e do conhecimento formais. *REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*. São Paulo, v. 11, n. 31, p.141-145, 1996.

FRYDBERG, Marina Bay. *"Eu canto samba" ou "Tudo isto é fado": uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LCT, 2008.

GÓES, Cláudia. *Comunicação é mídia: a (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

HAESBAERT, Rogerio. *Viver no limite*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Música para matar o tempo intervalo, suspensão e imersão. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 151-178, abr. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132006000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100006&lng=pt&nrm=iso).

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 155-184, dez. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832005000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200008&lng=pt&nrm=iso).

INSTITUTO PEREIRA PASSOS; IBGE. «Tabela 1172 - Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH), por ordem de IDH, segundo os bairros ou grupo de bairros - 2000» (XLS). ]

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

LEITE, Aline Tereza Borghi; DE CASTRO SILVESTRE, Juliano. Desenvolvimento, Profissionalismo e Economia da Cultura: desafios para a profissionalização dos gestores culturais no Estado de Goiás. *Revista Baru-Revista Brasileira de Assuntos Regionais e Urbanos*, v. 3, n. 1, p. 58-70, 2017.

LEVEK, Andrea Regina H. Cunha. A responsabilidade social e sua interface com o marketing social. *Revista da FAE*, v. 5, n. 2, 2002.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o maxixe*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

MONTAÑO, Carlos. *Terceiro setor e questão social: crítica ao padrão emergente de intervenção social*. (2ª Ed.). São Paulo: Cortez Editora, 2003.

OLIVEIRA, Sidney Benedito de. *Ação social e terceiro setor no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Economia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993.

REQUIÃO, Luciana. *“Eis aí a Lapa...”*: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. Gestão cultural e seus eixos temáticos. *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro*, v. 2008, p. 76-93, 2007.

SHEPHERD, John; WICKE Peter. *Music and cultural theory*. Malden: Polity Press, 1997.

SOUZA, Patrícia Lânes Araujo de. “Um projeto chama outro”: trajetórias, relações pessoais e engajamento militante em contexto de projetos sociais para jovens moradores de favela. *Revista TOMO*, 2015.

SOVIK, Liv. Os projetos culturais e seu significado social. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 172-182, jun. 2014.

TOMMASI, Livia De. Cultura da performance e performance da cultura. In: *CRÍTICA E SOCIEDADE: revista de cultura política*, v. 5, p. 100-126, 2016.

VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela*. com. editora FGV, 2016.

VASCONCELOS, Vanessa Cristina de. *As organizações do terceiro setor frente à viabilização dos direitos preconizados pelo Estatuto da Criança e do Adolescente: um estudo sobre as instituições de apoio sócio-educativo*. Dissertação (Mestrado em Serviço Social e Política Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo, Boitempo, 2006.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: uso da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ZUCCHETTI, Dinora Tereza; MOURA, Eliana Perez Gonçalves de; MENEZES, Magali Mendes de. Projetos Socioeducativos: a naturalização da exclusão nos discursos de educadores. *Sociedade e estado*, v. 25, n. 3, p. 465-478, 2010.